# ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

# ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON MAX DESSOIR

HERAUSGEGEBEN

VON

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

DREIUNDDREISSIGSTER BAND

1 · 9 · 3 · 9

VERLAG VON FERDINAND ENKE / STUTTGART

# Inhaltsverzeichnis des XXXIII. Bandes

## Abhandlungen



## Bemerkungen

## Besprechungen

# Hans von Marées und die Überlieferung

(Zu Leopold Zieglers neuesten Werken)*)

Von

**G. F. Hartlaub** (Mannheim)

## I. Nachleben und Wiedergeburt

Man hat in gewissen Erscheinungen, die sich in vielfach verbildeter und überlagerter Form bis an den Rand unserer Gegenwart fortgesetzt haben, gelegentlich letzte Überbleibsel der antiken Mysterienbünde und philosophischen Sekten erkennen wollen — etwa der Alt- und Neupythagoräer u. v. a. Von den Historikern, die sich mit der großen Frage des „Nachlebens der Antike", insbesondere auch der Spätantike, beschäftigen, sind derartige Behauptungen freilich meist als unkontrollierbar betrachtet und darum ignoriert worden. Trotzdem dürfte die Meinung, wenn man nur von allen einzelnen legendarischen Geschichtskonstruktionen absieht, einen richtigen Kern haben. Das Brauchtum der Mysterienvereine, oft geradezu als ein besonderer Heilspfad neben den offiziellen Kulten bestehend, wenn auch keineswegs im Heidentum geächtet (wie etwa später die Gnosis von der Kirche), dies Brauchtum, das dem Sinne nach untrennbar ist von der vorwissenschaftlich magischen Naturphilosophie und Anthropologie, untrennbar überhaupt vom symbolisch-analogistischen Denken der archaischen Geistesstufe, — es lebte zusammen mit jenen Gehalten als eine gleichsam unterirdische Überlieferung auch durch die nachchristlichen Jahrhunderte fort. Während in ihm alles zusammenstrebte, was in vorchristlichen oder in außerchristlichen (also auch „chaldäischen", altägyptischen, alt- und neupersischen, hinduistischen oder chinesischen) Glaubenssystemen Gemeinsamkeit mit den christlichen Heilslehren und Sakramenten zu haben schien, hat sich das Dogma der Kirche aus der Menge der Symbole herausgegliedert und sich ihm gegenübergestellt: immer darauf bedacht, vielmehr die Einmaligkeit, unverwechselbare Erstmaligkeit der christlichen Offenbarung abzugrenzen und kämpferisch zu behaupten gegenüber allen denen, die, indem sie nur das „Gemeinsame" hervorhoben, eigentlich alles Christliche ins Heidentum zurückbildeten. Die

*) „Überlieferung" 1936, „Apollons letzte Epiphanie" 1937. Beide im Verlag Jakob Hegner in Leipzig.

gnostische Tradition (im weitesten Sinne) wurde dadurch die verbotene, die ketzerische — nicht anders wie man auch die heidnischen Kultgötter und Halbgötter dämonisiert hat. So begann die kollektiv-psychologische (immerhin mit den „Verdrängungen" in der Sexualsphäre vergleichbare) Verdrängung, der eine tatsächliche christliche Verfolgung entsprach. Ob sich die Vorstellungen und Bräuche nicht nur innerhalb der bekannten christlichen Sekten und außerkirchlichen Gemeinschaften fortgepflanzt haben — etwa bei den Albigensern, Katharern, Templern, böhmischen Brüdern usw., wo zum Beispiel das manichäische Element oft unschwer aufzuspüren ist —, sondern ob etwas davon auch auf „harmlosere" Art erhalten blieb, etwa in den Überlieferungen der Bauleute (Bauhütten, späteren Zünfte): auch das ist „esoterisch" immer wieder behauptet, exoterisch seit dem Abklingen der romantischen Wissenschaft kaum noch als Fragestellung ernst genommen worden. Unbefangen betrachtet hat die Behauptung nichts Unwahrscheinliches, denn gerade die Reste von antiker Baumagie, Maßzahlen-Mystik, kosmomorpher Symbolik dürften, ebenso wie die geheimbündlerische Seite alles Gradwesens überhaupt sehr zäh im Generationsgedächtnis haften, genau wie — zugestandenermaßen — alle Bilder der Astrologie, Alchemie und des sog. Aberglaubens überhaupt. Je mehr die Erkenntnisse der modernen Tiefenpsychologie des Unterbewußten, der Träume und ihrer Symbolik auch für die geistesgeschichtliche Forschung Anwendung finden werden, um so deutlicher wird man einsehen, daß doch etwas an dem Gerede von den geheimen Brauchtümern der mittelalterlichen Bauhütten gewesen sein könnte, — daß das Gegenteil vielmehr unwahrscheinlicher wäre —, ebenso wie diejenigen, welche meinen, daß sich hinter der offiziell-theologischen Symbolik des mittelalterlichen Kirchengebäudes noch eine heidnisch-„gnostische" verberge, wohl nur in einzelnen Behauptungen phantastische Dilettanten sind, keineswegs im ganzen. So hat man sich auch längst von dem unabsehbaren Einfluß der orientalisch-spätantiken Astrologie selbst im christlichen Mittelalter überzeugt, der Astrologie, die ja nur ein besonders systematisierter Teil jenes vorwissenschaftlichen Geistesgutes ist und in der, wie bekannt, viel Mythisches und auch Magisches in „versetzter" Form sich weiter fristet.

Aber die Festlegung der Dogmen (und auch die Dämonisierung oder der Ersatz mit christlichen Gehalten) bedeutete nur die erste Stufe des Verdrängungsprozesses. Eine zweite haben wir in der kühlen, objektivierenden, historisch-philologischen Bearbeitung des Überlieferten, die meist mit der rational-naturwissenschaftlichen Kritik genau parallel geht. Diese Abtötung des noch Lebendigen durch den „Geist" (etwa im Sinne von L. Klages) setzt schon mit der Renaissance und dem Humanismus ein, die gleichzeitig schon einen Teil der

Vorstellungen und Bilder in das Reich eines ästhetischen „Als ob" zu übertragen begannen und auch dadurch unschädlich machten, während die faustisch-paracelsische Strömung, so hoch man sie einschätzen mag, die alten Geheimlehren, Bilder und Riten doch nur für kurze Zeit noch einmal an die Oberfläche zu bringen vermochte. Die letzte fruchtbare Ausbreitung und Bewußtmachung mindestens einiger Elemente der „gnostischen" Tradition haben wir wohl in der sog. pansophischen Geistesbewegung (Comenius, Böhme usw.), welche sich, wie Peuckert deutlich gemacht hat, kennzeichnenderweise außerhalb der katholischen Kirche am kräftigsten zeigte: dort, wo der erstarrende Protestantismus mit dem Ideal einer „Generalreformation" eine weltumfassende Belebung sich erträumte. Es ist durchaus gesetzmäßig und verständlich, daß die Pansophie sich mit besonderer Vorliebe gerade des alchemistischen Bilderkreises bediente, haben wir doch in dieser magischen Naturverwandlungslehre das letzte gleichsam „praktische" Nachleben gewisser hylozoistischer Vorstellungen frühgriechischer Naturphilosophie und ihrer orientalischen Vorstufen und Entsprechungen.

Aber die Alchemie wurde zur nur mehr mystisch-symbolischen Rosenkreuzerei und, wo sie noch Praktisches erstrebte, meist zum bewußten oder unbewußten Schwindel. Die Templer- und Bauhütten-Riten und -Legenden (allmählich vom Mythos zur bloßen Fama herabsinkend) erschienen um 1700 „verharmlost" als ein nur symbolisches Hütten- und Ordenswesen wieder. Stärker gewordene kritische Bewußtheit vernichtete unbarmherzig das seelische Klima, in dem gewisse parapsychologische Tatsachen hatten gedeihen können (wir meinen natürlich nicht die angebliche Metallverwandlung); stärker als jede religiös-dogmatische Verfolgung und Verketzerung wirkte die Kennzeichnung als Aberglaube, die hier natürlich noch leichteres Spiel hatte als gegenüber den kirchlich behüteten Mysterien. Den letzten schlimmsten Stoß (welchen auch ein kurzes nochmaliges Wiederaufleben zur Zeit der neuhumanistischen Spätklassik und der Romantik nicht abzuwenden wußte) erhielten die „Traditionen" auf dieser Stufe durch einen Umstand von säkularer Bedeutung, der noch nirgends in rechter Schärfe hervorgehoben worden ist: weil auch sie als außerkirchliche Mysterien im Gegensatz zu den Kirchen standen, gerieten sie teilweise, nolens volens, auf gleiche Front mit den ihnen doch so konträren Geistesbewegungen der Aufklärung selbst, mit antireligiösem und antikirchlichem Rationalismus jeder Art. Diese wahrhaft unnatürliche Verbindung von „Mysterienbund" (mochte er noch so heruntergekommen sein) mit Freidenkertum, von Magie und Ratio (wie sie sich übrigens in Goethes Mephistopheles-Figur höchst kennzeichnend verkörpert zeigt), konnte dann im 19. Jahrhundert, nachdem die Zauberflötenstimmungen und die roman-

tischen Restaurationen vorbei waren, selbst im besten Falle die pansophisch-weltbürgerlichen Ideale nur noch weiter verwässern. Weit häufiger aber geschah jenes unselige Abgleiten von Humanismus zu bloßem Liberalismus, von panreligiösem Weltbrüdertum zu einem mehr materialistisch orientierten Internationalismus, wobei die widerstrebenden älteren Elemente immer mehr dem Schicksal einer rationalisierenden Überarbeitung anheimfielen, welche — tötlicher als selbst jeder abergläubische Mißbrauch — schließlich nur noch ein leeres Formelwesen und innerlich unbegründete Geheimtuerei übrig ließ. Wenn die betreffenden Geheimgesellschaften heute mit Recht (und langsam wohl auch innerhalb der nicht autoritären Staaten) der Liquidation entgegengehen, so ist vor allen Dingen jenes geradezu tötliche Bündnis im 18. Jahrhundert daran Ursache.

Kaum weniger problematisch als diese in bestimmten Zirkeln gehegten Überbleibsel sind die mehr öffentlichen der nachromantischen Zeit. Wir meinen die internationalen und auch nationalen Vulgär-Theosophien und -Anthroposophien aller Schattierungen, die in einem voreiligen, pseudowissenschaftlichen Synkretismus von Östlichem und Westlichem, Rosenkreuzermystik und Hindu-Geheimlehren alte Traditionen durch eine Zeit der Brache zu retten suchen. Daß sie damit, trotz peinlicher Mechanisierung und Amerikanisierung, trotzdem ihnen vor allem jedes Verhältnis zur Sprache verloren gegangen ist, eine große Anziehungskraft auf gewisse außerkirchliche Kreise, in denen ein unkritisch-metaphysisches Sehnen rege ist, bewahren, zeigt freilich erneut die tiefe unausrottbare Anziehungskraft der bewahrten Vorstellungen — selbst in ihrem gegenwärtigen Gärungszustand. Statt über diese Anziehungskraft die Achsel zu zucken, sollte man ihren tieferen Ursachen nachgehen. Es ist kein unedles Bedürfnis in der Menschennatur, welches sich hier angesprochen findet, vielleicht eines, dessen gänzliche Vernachlässigung etwas Wesentliches, etwas Konstitutives im Innern absterben lassen würde! Zuletzt geht es doch darum, die dogmatischen Kirchenreligionen zu überwinden, nicht, indem man Moral und Wissenschaft an ihre Stelle setzt, nicht also, indem man das „Widersinnige“ ihrer Sakramente nachzuweisen sucht, sondern indem man das bloß Dogmatische, historisch nur Gewordene der Ausprägungen in den, allen Glaubenslehren der Menschheit gemeinsamen, Mysterienhintergrund gewissermaßen zurückschmilzt.

---

Bei aller Würdigung solcher Sehnsucht freilich wird man von diesen trivialisierten Formen eines stark zersetzten und mit Fremdem vermischten Nachlebens, sei es zirkelhaft abgeschlossen oder werbend-populär,

keine aufbauende Wirkung bei den geistig maßgebenden Schichten erwarten dürfen. Dies auch nicht, wenn man zugeben muß, daß ein gewisser Fortschritt der exakten parapsychologischen Forschung ebenso wie neuere Ergebnisse moderner Seelenforschung die skeptische Haltung gegenüber Erfahrungen religiös-metapsychischer Art (— und solche sind nun einmal untrennbar von den tradierten Einweihungslehren, wenn auch keineswegs ihr einziges Kennzeichen! —) auch bei dem kritisch voll Ausgerüsteten etwas auflockert. Aber von psychologischer, psychiatrischer oder gar wissenschaftlich-„okkultistischer" Seite wird man sowenig den mächtigen Gehalt der Bilder und Bräuche wieder aufschließen, als wenn man sich an die kümmerlichen Reste ihres sektenhaften Nachlebens hält. Mysterien, Symbole und Riten sind ja nicht vom Mythos, Mythos ist nicht von den alten Göttern abzulösen! Sie bilden ein Ganzes, das man nicht ungestraft auftrennt. In allen jenen Fällen hatte man nur noch Teile in der Hand, Reste und Überbleibsel, oder einzelne Verläufe. Immer jedenfalls bewegte man sich auf Ebenen, wo eine echte Wiederbegegnung niemals stattfinden kann. Wir behaupten aber, daß es doch noch andere, höhere Weisen des Weiterlebens, besser, daß es ein echtes Wiedererstehen, ein Wiedergeborenwerden der Überlieferungen gibt: weder sektenhaft noch abergläubisch, am wenigsten aber geneigt, aus Desperation in ein materialistisches Gegenteil umzuschlagen. Was wir meinen, sind äußerst sublime, fast geheimnisvolle Prozesse der neuesten Bewußtseinsentwicklung, die sich hier leider nur in groben Umrissen einfangen lassen. Und damit ist schon vorweggenommen: es handelt sich nicht um irgendwelche neueste Restaurationen oder Atavismen und es ist bei dem anzudeutenden Geschehen keinen Augenblick außer acht gelassen, daß wir uns Jahrtausende vom eigentlichen Ursprung der Überlieferungen fortentwickelt haben.

Wir sprachen von der tödlichen Historisierung durch die Philologie, etwa seit dem 16. Jahrhundert. Wir kennzeichneten ferner auch die Aufhebung, welche dadurch geschieht, daß konkret gemeinte Traditionen zur „Poesie", zum poetischen „Als ob" werden oder zu werden drohen — ist doch das Poetische längst zur einzig legitimen Stätte dessen geworden, was für wirklich genommen als bare Superstition gelten müßte. Aber gewisse Beobachtungen, die man sowohl im klassisch-romantischen Raum wie in der Poesie jüngster Gegenwart machen kann, scheinen auf ein entgegengesetztes Geschehen zu deuten: bisweilen ist es nämlich, als würde Poesie unversehens Glaubensbekenntnis, und als beanspruche, was man gern nur als dichterisches Gleichnis nehmen würde, auch buchstäblich genommen zu werden. Auch philologisches und religionswissenschaftlich-vergleichendes Bemühen läßt

plötzlich hie und da eine innere gesinnungsmäßige Wahlverwandtschaft mit seinem Gegenstande durchblicken, auf die nicht jeder gefaßt war. Es ist noch nicht einmal gefragt worden, ob sich sogar auch im wissenschaftlich-historischen Rekonstruieren doch eine innere, nur nicht zugegebene, vielleicht unterbewußte Affinität verkappt? Was wir jetzt meinen, ist indessen mehr als eine solche Hinneigung wider Willen (für die sogar Bachofen ein Beispiel bietet); es ist ein ganz bewußtes Ja-Sagen zu dem historisch immer besser und angemessener Erkannten, ein Ja-Sagen zu einer schließlich doch nicht nur dichterisch gemeinten Wahrheit. Bisweilen bei Goethe (der sich freilich gern wieder zurücknimmt), mehr noch in der romantischen Naturwissenschaft und Philosophie, natürlich auch in romantischer Dichtung vernehmen wir das großartige Vorspiel. Hölderlins Verhältnis zur Antike, zu den antiken Göttern, auch zur antiken Mysterienweisheit ist durchaus kein archäologisches, auch kein allegorisches im Sinne des Barock, kein bildungsmäßiges überhaupt, auch nicht bloß ein humanistisch-ästhetisches. Die Gegenüberstellung mit Schiller macht sogleich deutlich, was wir meinen. Mit frommem Schauder erfüllt uns die Ahnung, daß nicht bei diesem, wohl aber bei jenem ein Glaube sich regt, daß die kosmisch-ethischen Mächte, welche den alten Göttern und ihren Mysterien zugrundegelegen haben mögen, in der Seele des Dichters eine geheime Auferstehung gefeiert haben und daß hier eine neue, vielleicht seit den Tagen der Frühantike nicht mehr erhörte Berührung mit ihnen geschehen ist. Diese religiöse Anknüpfung, wenn wir so sagen dürfen, durch Friedrich Hölderlin, ist, wie uns bedünkt, nicht gänzlich wieder zerrissen seither. Man möge eine solche Aussage weder grobstofflich nehmen noch auch nur gleichnismäßig. Gewisse Verse Stefan Georges — etwa das Templergedicht mit seinen beinahe „chymischen" Anklängen — gehören einem Dichter im antiken Sinne, einem Dichter, der auch ein Eingeweihter, damit ein Seher geworden ist (spätere philologische Ergründung dürfte in der Person Schulers, der einst auf George wie auf Klages solchen Einfluß hatte, einen wichtigen Mittler mancher Überlieferungen erkennen). Rilkes Religion ist weder katholisch noch protestantisch, von vergangenen Gestalten weder einem Luther noch einem Loyola, wohl aber — bei allem Abstand — einem Jakob Böhme wahlverwandt. Auch bei ihm entfließen gewisse Sätze nicht nur gelegentlich eingenommenen, aus der geistigen Ubiquität, aus der proteischen Verwandlungskraft des Dichters erklärbaren „Haltungen" (wie selbst meistens bei Goethe); sie haben einen über das Dichterische hinausgehenden Anspruch auf Verbindlichkeit. Mit gebührendem Abstand nennen wir den Iren Yeats, den Franzosen Claudel, vielleicht noch den Vlamen Maeterlinck.

Noch einmal blicken wir über das Reich der Dichtung hinaus. Auch die moderne Psychologie, vor allem die ärztliche, analytische, ist — obschon ursprünglich von einem eher zerstörenden Gegenteil ausgegangen — heute (C. G. Jung) den „numinosen" Mächten merkwürdig nahe gekommen, gerade auch in ihrem mysterienhaften Aspekt. Daß ein moderner Naturwissenschafter es wagen kann, im Mythos eine Art von Quelle für biologische und geologische Frühzustände zu suchen (wir denken natürlich an Edgar Dacqué, dessen Lehren in gewisser Hinsicht mit den „Überlieferungen" zusammenhängen), ist ein merkwürdiges Symptom unserer Zeit, so vereinzelt es auch noch stehen mag. Im Bereiche des philosophischen Denkens sind es wenigstens gewisse Außenseiter, denen der Wahrheitsgehalt echter Dichtung und jener Überlieferungen, wie sie auf ihre Art auch Philologie und vergleichende Religionswissenschaft mühsam freilegen, aufs neue zu einer Art von Wirklichkeit koaguliert, indem hier endlich wiederum ein selber sonnenhaft gewordenes Auge sich erlebend und verstehend auf die Sonne richtet. Ein sozusagen „nachwissenschaftlicher" (wohl von einem unwissenschaftlichen zu unterscheidender) Standpunkt berührt sich hier mit dem vorwissenschaftlichen. So schließt sich ein Ring.

Nicht, daß die religiösen Denker und Deuter, die wir hier meinen, alle die gleiche „Lehre" entwickelten. Zwischen einem Renée Guénon, dem Mythenforscher, einem Julius Evola, dem Verfasser der „Hermetischen Tradition" (um einige Ausländer herauszugreifen), einem Mereschkowski besteht ein Abstand. Und erst recht im deutschen Sprachbereiche gibt es nur unter ganz bestimmten Gesichtspunkten entscheidende Gemeinsamkeiten etwa zwischen einem L. Klages, dem erwähnten C. G. Jung, dem verstorbenen H. Prinzhorn und eben einem Leopold Ziegler — Übereinstimmungen, die diese Autoren und ihre Anhänger selber kaum werden wahr haben wollen und die erst aus dem größeren Abstande der Zukunft genauer erkannt werden dürften. Aber Leopold Ziegler ist gegenüber gewissen Erfahrungen mehr als Philosoph, mehr als Philologe (nicht weniger: was ja auf einen voreiligen Dilettantismus hinauskommen würde) und auch in den späteren Arbeiten Jungs fühlen wir mehr als den Analytiker, Arzt und Psychologen, so vorsichtig er auch immer wieder sich auf sein Arzttum zurückziehen mag. Bei dem allem ist stets zu bedenken: wenn wir solche keineswegs ähnliche und auch nicht gleichrangige Autoren als „Eingeweihte" bezeichnen, weil hier gegenüber dem bloßen Erkennen eine gewisse Stufe überschritten zu sein scheint, so sind sie es nicht so, als hätten sie irgend einer Mysteriengemeinschaft angehört oder als zählten sie zu den verborgenen

„Grands Initiés", von denen der romanhafte Okkultismus gewisser Schriftsteller uns faselt und die in den indoeuropäischen, aus so vielen trüben Quellen zusammengeflossenen Theosophien der Gegenwart spuken. Sie sind es vielmehr in einem übertragenen Sinne, der aber doch die wesentlichen Erfahrungen auf der heute allein noch möglichen und erlaubten Ebene integriert hat. Es handelt sich zudem nur um Keime, Ansätze — aber auch sie deuten insgeheim ein Heilwunder an, mit dem die kranke Zeit sich selber wiederherzustellen trachtet.

## II. Das Geschichtswunder

Diese (fast zu ausführlich geratene) Orientierung würden wir, wie wir bekennen müssen, lieber einer Anzeige von Leopold Zieglers früherem, größerem Werke vorangeschickt haben: seiner schon berühmt gewordenen „Überlieferung". Wenn wir hier de facto nur einigen Ausführungen zu „Apollos letzter Epiphanie" praeludiert haben, dem jüngsten Werk des Philosophen, so läßt sich dies vielleicht trotzdem rechtfertigen. Ist doch, wie der Verfasser selbst zugibt, die letzte Schrift nur eine besondere Art von Fortsetzung, besser Anwendung der größeren, vorangegangenen, und ist doch gerade ein Leser, der die größere Arbeit nicht kennen sollte, erst recht mindestens auf eine Hinführung auch zu dieser angewiesen.

Indem Ziegler die religiösen Mysterienweistümer der Menschheit (sie noch mehr als die gleichsam begrifflich festgefrorenen Dogmen) und mitten unter ihnen, nicht aber gegen sie (umgekehrt also als etwa ein Guardini) die christlichen Heilswahrheiten und Sakramente in Eins versammelte — vergleichende Religionswissenschaft in pansophische Weltschau zurückverwandelnd —, war er doch niemals Romantiker, insofern ein solcher den verehrungswürdigen Tatbestand doch immer nur in grauer Vergangenheit verkörpert sehen könnte. Zu Zieglers auszeichnenden Eigentümlichkeiten gehört vielmehr gerade das Hineinversetzen der Bilder und Bedeutungen von damals in die unmittelbare Gegenwart, ihre Verspannung — was nur möglich ist durch die Gewißheit: daß die „Überlieferungen" in gewissem Sinne noch leben, nicht so sehr im Sinne jenes oben behandelten ganz unterirdisch gewordenen Nachläufertums, sondern als wahre geistige Wiedergeburt, die sich in wenigen und erwählten Einzelnen vollzieht. So ist es keineswegs nur „façon de parler", wenn unser Philosoph die Feststellung macht, daß sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (also in gott-verlassener Zeit) drei antik-göttliche Potenzen gleichzeitig und nebeneinander gleichsam wieder manifestiert haben: Dionysos im frühen Nietzsche, Demeter in dem gleichfalls zu Basel wirkenden Bachofen, Apollo aber in den

Spätwerken des Malers Hans von Marées, dessen 50jähriger Todestag und 100jähriger Geburtstag beide in das Erscheinungsjahr der Zieglerschen Huldigungsschrift (1937) fielen. Die Verkündigung dieser zuletzt erwähnten Epiphanie — die nun ein jeder Leser nach seiner Einstellung mehr wörtlich oder mehr bildlich nehmen mag — bildet das eigentliche Thema des Werkes, das sich also, wenn man es einer literarischen Gattung zuordnen will, darstellt als eine Schrift über einen Künstler und über seine Kunst (mithin auch an diesem Orte eine Behandlung verdient). Es ist klar, daß durch eine derartige an das Mystische grenzende Apotheose — Ziegler vergleicht sie den Siegesliedern des Pindar, der jeden seiner Gefeierten als Abkömmling oder als Hörigen eines bestimmten Gottes preist — Persönlichkeit und Kunst eines Marées weit über alles hinausgehoben werden, was das künstlerisch so epigonenhafte 19. (und noch 20.) Jahrhundert an bildender Kunst hervorgebracht haben. Daß ihn in diesem Sinne sogar von seinen nächsten Mitstrebenden, einem Ad. Hildebrandt etwa, geradezu ein Abgrund trennt, erst recht natürlich von einem Feuerbach, Böcklin usw., und daß auch von den alten Meistern ganz Wenige nur neben ihm zu stehen kommen würden, denen gleichfalls dieses Weihegeheimnis eigen zu sein scheint: vielleicht Rafael, vielleicht Giorgione, vielleicht Grünewald und auch Rembrandt, kaum ein anderer noch! Etwas Ähnliches hat man für den Bereich dieser Jahrhunderte sogar innerhalb der Dichtung kaum gewagt (obschon Ziegler dem Dichter im allgemeinen doch mehr Ur-Verbundenheit einzuräumen geneigt scheint als heute dem bildenden Künstler). Heute geschieht es etwa angesichts der Gestalt jenes Friedrich Hölderlin, der ein letzter, besser ein wiedergeborener Grieche und Apollonide gewesen ist in einem wörtlicheren Sinne als irgendein antikisierender Dichter oder irgendein Vertreter klassizistischer Malerei, Plastik und Baukunst. Innerhalb der Gemeinde wird wohl auch einem Stefan George solcher Lorbeer gespendet. Hier begegnet uns sogar ähnlich der Anklang des Epiphaniegedankens und eine eigentümliche Mythisierung des Meisters und seiner Begegnungen (Maximin). Dürfen wir nun wirklich dem Marées eine derartige überzeitliche, darum ebenfalls mythische Ausnahmestellung einräumen? Nur Wenige werden Leopold Ziegler (der selbstverständlich eine solche These nicht beweisen, sondern nur begründen kann) auf die äußerst gewagte Höhe seiner Verkündigung folgen wollen, die nicht schon vorher etwas von dem Historisch-Außerordentlichen, gleichsam Phänomenalen einer Gestalt erfahren haben, welche Ziegler selbst als ein „vollendetes Geschichtswunder" bezeichnet. In der Literatur (gerade auch bei Meier-Gräfe) findet man gar nichts davon. Man muß zugeben, daß es sich hier um einen Glauben,

eine innerliche Gewißheitserfahrung handelt, denn selbst wenn man alle die Eigenschaften, die Ziegler in Marées' Kunst aufweist, zugibt, ja wenn man auch jenen, übrigens nur spärlichen Äußerungen des Malers, die Ziegler zum Zeugnis nimmt, gebührendes Gewicht beilegt, hat man noch keineswegs das Entscheidende anerkannt. Dies Entscheidende liegt jenseits von quasi meßbaren Qualitäten des Könnens und Wollens; es ist ein erhabenes Charisma, wodurch sich die Schöpfungen des Marées über alles scheinbar ähnliche Streben auf eine ganz andere Ebene und durchaus jenseits seines Jahrhunderts erhoben haben. Dieses geheime Stigma des Erwähltseins muß man schauen und glauben; beweisen läßt es sich niemandem. In den Handzeichnungen (die Z. merkwürdigerweise kaum heranzieht) dürfte man seiner — wenn ein Organ dafür vorhanden — am ehesten inne werden.

Der Kunstforscher wird darum im allgemeinen wohl dieses Geheimbuch eines Philosophen, der durch die innere Begegnung mit Marées selbst erst so etwas wie eine Einweihung erfahren haben will, nur mit einiger Verlegenheit aufnehmen. Hinzu kommt, daß in den 4 Kapiteln des Buches (sie sind betitelt: Von der Erscheinung, Der Allgemeine Mensch, Apollon Geometres, Der Drachentöter), wie schon bemerkt, quantitativ ziemlich wenig von Marées und seiner Malerei die Rede ist. Denn gewisse Worte, Themen, Grundsätze des Meisters bilden immer nur den Ausgangspunkt für in immer größeren Kreisen ausschwingende Meditationen, die oft mehr die gedanklichen Keime und Wurzeln des Buches von der „Überlieferung" weitertreiben, gelegentlich auch wirklich von der Hauptrichtung abführen — so weit, daß dann aus unwegsam gewordenem oder aussichtslosem Gelände nur ein blitzschneller Gedanken-Rückflug zum Ausgangspunkt übrig bleibt. Freilich blitzt dem Leser selbst dann noch nachträglich eine bedeutsame Beziehung auf. Auf keinen Fall wird sich an solchen „Exkursen" (Meditationen, nicht Raisonnements) stören, wer mit dem Hauptanliegen der Untersuchung einig ist. Eigentlich nur aus solcher Sympathie heraus ist ein adäquates Verstehen der neuen Arbeit unseres Denkers möglich.

## III. Die mythischen Bildthemen

Es war ein Grundirrtum der früheren Maréesbetrachtung, das scheinbar Unliterarische, Allgemeine und Unverbindliche seiner Bildinhalte gleichsam als Bestätigung dafür zu nehmen, daß der Meister überhaupt nur in einem formalen Sinne komponieren wollte, daß er aus Akten, die darüber hinaus nichts weiter bedeuten sollten, sowie aus gewissen Landschaftselementen eine gleichsam abstrakte Harmonie für das

Auge zu geben wünschte — ganz im Gegensatz etwa zu Böcklin und Feuerbach, die bei allen stilisierenden Absichten in klassischer oder archaistischer Richtung doch auch zu illustrieren, zu erzählen, zu dichten suchten. In Wirklichkeit sind die antiken Titel, die zeitlos-mythischen Vorwürfe (Goldenes Zeitalter, Hesperiden, Urteil des Paris etc.) keineswegs bloße Vorwände für zuständliches Dasein überhaupt (wie sie es etwa bei den Reliefbildern Hildebrandts sein würden); freilich sind sie auch keine glatten Illustrationen im Sinne eines idealen Akademismus (wie selbst bei Feuerbach); die Verbundenheit dieser arkadisch-idyllisch-heroischen Zustandsbilder mit den Urbildern des antiken Mythos ist, wie jede vertiefte Betrachtung längst hätte zeigen sollen, eine ganz eigentümlich tiefgründige und im 19. Jahrhundert wirklich einsam dastehende. Gerade darum fehlt diesen oft verquält gemalten und im Schulsinne verzeichnet wirkenden Gestalten auch so alle akademische Glätte im Sinne des 19. Jahrhunderts, ja selbst in dem der Renaissance (während andererseits doch einem „offenen" Vortrag im Sinne des französischen Impressionismus keine Zugeständnisse gemacht worden sind). Die Gestalten des Hans von Marées sind erkämpft, gewissermaßen in mühseligem Ringen von den Müttern heraufbeschworen. Und es ist kaum eine nur subjektive Auslegung des Philosophen, wenn dieser das schließliche Auftreten christlicher Bildthemen in dem Flügelaltar der „Drei heiligen Reiter", Marées letztem Hauptbild, äußerst wörtlich und gleichsam bekenntnishaft nimmt. Ebenso wie ihm der „Drachentöter" von 1880 — dem kritischen Jahre des Zerwürfnisses mit Fiedler — auch thematisch zu einem Symbol erster Ordnung für das Erwähltheitsbewußtsein des Meisters und für seine Einsamkeit selbst gegenüber den Nächsten wird: zu einem mythischen Leitmotiv des ganzen Buches, ganz unabhängig von der Frage, wieweit dem Maler selbst gerade diese Zusammenhänge voll bewußt gewesen sein mögen. Was nun aber die Komposition selbst anging, so nahm man ihren Formalismus andererseits, so sehr man ihren architektonischen Stil betonte und bewunderte, gleichfalls nicht tief genug. Die geistige Verwandtschaft mit Fiedlers kantianischer Ästhetik, auch mit dem, was Hildebrandt später im „Problem der Form" niederlegte, lag zwar auf der Hand, aber die Wurzelfäden, die darüber hinaus diesen Architektonismus Marées'scher Figurenkomposition in den musikalisch-kosmischen Urzahlen des Pythagoräismus verwurzelten, damit den Künstler am Ende zum „letzten Apolloniden" stempelnd, Eingeweihten des Apollon Geometres: diese Rückverbindungen, die des Künstlers Streben nach Allgemeinheit, nach architektonischer Geometrie zusammen mit dem zeitlos wiedergeborenen Mythos vor den unendlichen Hintergrund der hieratischen „Über-

lieferungen“ stellen, hat vor Ziegler keiner im Ernst zu knüpfen gewagt. —

## IV. Die heiligen Zahlen

In einem römischen Briefe an K. Fiedler (1875) will Marées, der sich stets bewußt war, gegenüber allen Zeitgenossen das „Ganz Andere“ zu wollen, den Grund der Unzulänglichkeit selbst der begabtesten Künstler seiner Zeit ergründen. (Von seinem Altersgenossen Cézanne, dem großen Erhalter der Latinität innerhalb impressionistischer Aufklärung, wußte er nichts). Er behauptete, „daß fast alle Modernen, oder alle, von der Erscheinung ausgehen. Das natürliche und naturähnliche Entstehen eines Menschenwerkes wird dadurch unmöglich gemacht, die Nebensachen werden zu Hauptsachen und umgekehrt. Die Erscheinung muß ... das letzte Resultat der künstlerischen Arbeit sein... Ich bin überzeugt, daß alle wahrhaft befriedigenden Kunstwerke wie der Mensch aus dem Fötus entstanden sind.“ Diese Worte, so wenig orphisch sie klingen, bilden für sämtliche Erwägungen des Denkers den Ausgangspunkt; nur wenige andere, aber von gleichem Gewicht, tauchen später an entscheidenden Wendepunkten der Untersuchung noch auf. Die Erscheinung soll am Ende, nicht am Anfang stehen im Werdegang eines Kunstwerkes. Der naturwissenschaftliche Vergleich dieses Werdeganges — den Ziegler, übrigens ohne viel Gewinn, noch eine Strecke weiter verfolgt — ist doch ergiebig in der Hauptsache: daß nämlich der Künstler nicht „nach der Natur“, sondern in gewisser Weise „mit ihr“ zu gestalten hat, daß er bilden soll, „wie sie“ — wobei es auf den Prozeß ankommt, nicht auf die Nachbildung eines Ergebnisses! Man erkennt, wie solche Erwägungen zu dem allgemeinen geometrischen Grund der Künste hinführen müssen, zu dem, was Musik, bildende Künste und Dichtung gemeinsam haben und was den Künsten in der schöpferischen Frühzeit des griechischen Denkens und seiner Mysterien — so bei den Pythagoräern und im Angesicht der apollinischen Idee — in diesem Sinne als heiliger Ursprung gesetzt wurde. Bemerkenswert ist dabei der Umstand, daß ein derartiges Ausgehen von den Zahlen und vom Allgemeinen (also nicht vom Erscheinungsmäßigen) die Kunst des Marées, so wie Ziegler sie sieht, geradezu in die Nachbarschaft der modernen sog. „Abstrakten“ oder „Gegenstandslosen“ zu rücken scheint (unter den vielen Autoren, die der belesene Verfasser dann auch aufruft, erscheint der Kubist Alb. Gleizes). Da wäre es nun eine dankbare Aufgabe gewesen, aufzuzeigen, warum die Kunst des Marées, gerade indem sie „mit der Natur“ gehen wollte,

doch schließlich parallel mit ihr bei der objektiven Naturerscheinung enden mußte: nicht also in gewissen, nur aus rein subjektiv-psychischen Abläufen erklärbaren Neukonstruktionen, deren Erscheinung mit denen der Natur, wie sie sich normalerweise dem Auge bietet, nur noch Teile, Erinnerungsbruchstücke gemeinsam hat.

## V. Das Tragische

Wir haben in den vorangegangenen Bemerkungen des öfteren von Marées' Wollen und Streben gesprochen. Ob das Gewollte und Erschaute gerade in dem Sinne, den Ziegler begründet und in dem wir mit ihm einig sind, auch durch Marées vollendet worden ist, haben wir nicht gefragt. Zieglers Apotheose berührt dieses Problem überhaupt nicht. Wir unsererseits möchten bekennen, daß wir das reine Glück, wie nur das Vollkommene es spendet, eigentlich nur angesichts gewisser Handzeichnungen des Meisters erfahren haben. In allem anderen (am wenigsten wohl in Teilen der Fresken von Neapel) bleibt ein Rest, ein Unbewältigtes, Spuren eines Ringens — ähnlich wie das, wenn auch in ganz anderer Beziehung, auch bei Cézanne der Fall ist.

Diese Feststellung ändert nichts an dem Phänomenalen der Gestalt des Künstlers und an der Weise, wie sie Ziegler gesichtet hat. Aber vielleicht beleuchtet sie doch das fast Unmögliche des Marées'schen Unterfangens, die ungeheuren Schmerzen einer so späten Wiedergeburt, das Opfer, mit dem eine solche Epiphanie in gegenwärtiger Zeit erkauft werden mußte. Indem Ziegler den „Drachentöter" feiert, unterläßt er es wohl ganz bewußt, uns etwas über seine Tragik zu vermelden, von der die widrigen Kämpfe im Leben des Künstlers und sein Verhältnis selbst zum Freundeskreise nur ein Teilausdruck sind und die, gerade aus der Perspektive unseres Philosophen gesehen, ihre Ursachen nur in letzten Hintergründen des Geistgeschehens haben kann. Es geht nicht an, das technische Ringen des Malers, dieses beständige ruinöse Übermalen, nur aus einem „nicht ganz gelösten Widerspruch von Tempera- und Ölverfahren" zu erklären und damit doch zu bagatellisieren! Gewiß wollte der Meister damit, auch mit seinem sog. „Verzeichnen" der Akte, mit den nicht ganz überzeugenden (nicht etwa wie bei Greco stilbedingten und persönlich notwendigen) Proportionen derselben, jedem glatten Modellidealismus, jedem bequem altmeisterlichen Malanschein à la Feuerbach a priori widerstehen. Er problematisierte ganz bewußt und mit guten Gründen angesichts seiner letzten Ziele und Überzeugungen. Aber das, was er den klassizistischen Zeitgenossen entgegensetzte, langte über die Negation hinaus nicht immer voll zu dem, was schließlich als Lösung überzeugen müßte. Wahrscheinlich haben viele Gemälde diesen Zustand der Herrlichkeit ganzen Gelingens pas-

siert; aber der Künstler hat diesen Zustand wieder aufgehoben und er hat uns schließlich Fragmente überlassen, so wie auch in der Kunst eines Cézanne etwas Fragmentarisches und Ungelöstes geblieben ist. Dies mußte wohl sein — und wenn dies im Grunde metaphysische Müssen sich sogar vielleicht in krankhaften Hemmungen des Malers niederschlug, so verhalten sich diese persönlichen Hemmungen zu ihrem objektiven Schicksalshintergrund kaum viel anders, als Hölderlins und Nietzsches Wahnsinn zu dem tragischen Müssen, welches gewaltiger war als ihre Krankheit und diese gleichsam nur in sich beschloß.

Apollons letzte Epiphanie, wenn es denn eine war, geschah im eisernen Zeitalter. Fast mußte sie ihr Gefäß zersprengen. Nur ein Ringen, Ersehnen, Versprechen konnte sie sein —, ein Traum, kein glückhaftes Verweilen.

# Zur Stellung des Kunstwerks im Aufbau des objektiven Geistes

(Bemerkungen zu: Hans Freyer, Theorie des objektiven Geistes[1])

Von

**W. Passarge** (Mannheim)

Die allgemeinste Aussage, die man von einem Werke der bildenden Kunst machen kann, ist die, daß es ein Ding sei und in die Welt der Gegenstände gehöre. Durchmustern wir nun diesen Bereich des Gegenständlichen, wie er sich uns täglich in unserer Umwelt darbietet, so ergeben sich zwei grundverschiedene Arten von Dingen. Ein Gegenstand ist entweder gewachsen, ein Stück Natur, ein Naturgegenstand, oder aber er ist von Menschenhand gemacht, ein Teil der menschlichen Kultur, ein Kulturgegenstand. Die Naturdinge wollen wir kurz als „Gewächse", die Kulturdinge als „Gebilde" bezeichnen, d. h. von Menschenhand gebildet. Die Gesamtheit der Kulturdinge oder Gebilde macht einen großen Teil der Welt des „objektiven Geistes" aus, d. h. jenes Lebensbereiches, in dem sich der menschliche Geist in den mannigfachsten Formen — „Gebilden" und „Ordnungen" — verwirklicht, vergegenständlicht, „objektiviert".

Betrachten wir nun die Welt des objektiven Geistes etwas näher, wie sie uns Freyer geschildert hat. Freyer stellt 5 Kategorien oder Formtypen auf: 1. Gebilde, 2. Gerät, 3. Zeichen, 4. Sozialform, 5. Bildung. Von diesen gehen uns hier nur die drei ersten Formtypen an, da nur in ihnen sich bildkünstlerische Gestaltung zu verwirklichen vermag. Am leichtesten faßbar von diesen Formtypen ist die Kategorie „Gerät", von der Freyer sagt: „Geräte sind diejenigen Formtypen des objektiven Geistes, deren Sinngehalt ein Teilstück aus einem zwecktätig gerichteten Handlungszusammenhang ist." Dabei zählt Freyer mit Recht zu den Geräten nicht nur die Werkzeuge, Apparate, Maschinen usw., sondern ebenso ein Haus, ein Kleid, ein Fahrzeug, ein Schiff u. dgl. Es ist der Bezirk der handwerklich-technischen Kultur, der damit umschrieben ist. Das Charakteristische des Gerätes ist seine Verwendbarkeit für einen bestimmten Zweck, dem es zu dienen hat.

---

[1]) Hans Freyer, Theorie des objektiven Geistes. Eine Einleitung in die Kulturphilosophie. Leipzig 1928.

Neben die Kategorie „Gerät“ stellt Freyer den Formtypus „Zeichen“. Dieser Typus hat mit dem Gerät „von vornherein eine grundlegende Eigenschaft gemeinsam: „Auch sein Sinngehalt weist über sich selbst hinaus.“ „Das Zeichen hat seinen unmittelbaren Bedeutungsgehalt, aber über ihn hinaus, vielmehr durch ihn hindurch weist das Zeichen auf einen Gegenstand hin.“ Von den einfachsten Abzeichen, Eigentumsmarken, Meisterzeichen usw. bis zu den komplizierten Systemen der Schrift reicht dieser Bezirk der Zeichen, deren Wesen uns darin zu liegen scheint, daß sie etwas Nicht-Anschauliches, eine Beziehung, einen geistigen Gehalt, einen Begriff usw. sichtbar machen.

In diesen „Hinweisen auf ein anderes“ unterscheiden sich nun — nach Freyer — die beiden genannten Formtypen von einem dritten, den er als „Gebilde“ bezeichnet. Das Wesen des „Gebildes“ erblickt Freyer darin, daß sein „Sinngehalt nicht wesentlich auf einen Sinngehalt als auf sein Korrelat hinweist, sondern für sich selbst vollständig ist, ohne nach außen führende Relationen. Reinstes Beispiel für diesen ... Formtypus ist das Kunstwerk“.

Diese Einordnung des Kunstwerks ist für uns von entscheidender Bedeutung. Ist das Kunstwerk wirklich ein „in sich selber vollständiges Gebilde, dessen Teile nur nach innen weisen und dessen Sinngehalt eine selbstgenugsame Einheit bildet“? Freyer weiß sehr wohl, daß viele Kunstwerke über sich hinaus auf etwas anderes hinweisen — wie z. B. das künstlerisch gestaltete Plakat — oder einem bestimmten Zwecke dienen — wie z. B. ein kunstvoll geformtes Möbel. Solche Kunstwerke gehören nun seiner Ansicht nach nicht in den Bereich der „reinen Gebilde“: das Plakat — „mag es noch so künstlerisch sein“, ist für ihn Zeichen, das Möbel — mag es „ein Kunstwerk“ sein, ist für ihn Gerät. „Jene Kunstwerke, die in irgend einer Form von Dienstbarkeit in Zweckzusammenhänge des Lebens eingefügt sind, sind eben darum nicht reine Gebilde in unserem Sinne.“ „Daß sie Gebilde sind, ist in ihrer Form eine kategoriale Komponente unter anderen.“ —

Diese Bestimmungen sind, rein logisch-systematisch betrachtet, durchaus einleuchtend. Gehen wir nun aber die Geschichte der bildenden Künste durch und fragen wir, welche Werke als reine Gebilde im Sinne Freyers anzusehen sind, so müssen wir sagen: so gut wie keine. Zunächst gehört grundsätzlich das gesamte Gebiet der angewandten Kunst — Baukunst, Kunsthandwerk und Kunstindustrie — grundsätzlich dem Formtypus Gerät an. Aber auch weite Gebiete der darstellenden Künste — Malerei und Plastik — fallen dann nicht mehr unter die Kategorie „Gebilde“. So sind alle Schöpfungen religiöser Bildkunst — d. h. also ein sehr großer Teil aller darstellenden Kunst überhaupt — nicht selbstgenugsame Gebilde, sondern bildhafte Zeichen, da sie — wesentlich! —

auf einen geistigen Bedeutungsgehalt hinweisen. Es wäre durchaus verfehlt, etwa bei der religiösen Kunst des Mittelalters die Beziehung auf den religiösen Gegenstand als unwesentlich, „akzidentiell" oder auch nur sekundär auffassen zu wollen. Und für den gewaltigen Bereich der Volkskunst hat Schwietering den „zeichenhaften Sinn" klar herausgearbeitet, indem er die Volkskunst ausdrücklich als „hinweisende Gebärde" bezeichnet[2]). In der Kunst der Naturvölker endlich ist der Zusammenhang des Künstlerischen mit dem Religiösen so eng, daß — wie u. a. Vatter[3]) mit Recht betont — die Zerstörung der weltanschaulichen Bindungen den Verfall des künstlerischen Gestaltungsvermögens unmittelbar zur Folge hat.

Wenn Freyer sagt, „das Erbauungsbild weist, im Gegensatz zu dem reinen Kunstwerk religiösen Inhalts, auf die heiligen Gegenstände hin", so muß erwidert werden, daß eine Trennung von „Erbauungsbild" und „reinem Kunstwerk religiösen Inhalts" in dieser Schärfe nicht möglich ist. Auch das Erbauungsbild ist — sofern es künstlerisch gestaltet ist — zugleich reines Kunstwerk, auch das reine Kunstwerk religiösen Inhalts ist zugleich „Erbauungsbild", d. h. jedes religiöse Kunstwerk dient sowohl zur künstlerischen wie zur religiösen Erbauung.

Ganz allgemein können wir sagen, daß zum mindesten alle Kunst früher Kulturstufen und unterer Kulturschichten (Volkskunst) symbolisch, d. h. also Zeichen und hinweisende Gebärde ist, sei sie nun bildloses Ornament oder bildhafte Darstellung. Denn auch das Ornament „weist", wie Scheltema mit Recht sagt, „als solches auf etwas anderes hin, und zwar auf den Träger". „Ornament ist seinem ursprünglichen Wesen nach eine symbolische Darstellung von den im Träger tätigen Kräften"[4]). Diese Bindung an ein anderes, dieser hinweisende Charakter jeglichen Schmuckes tritt bereits in der alteuropäischen Kunst sowie bei der mit ihr noch vielfältig verbundenen europäischen Volkskunst deutlich zutage. „In ihrem Gesamtcharakter ist die alteuropäische und namentlich die altnordische Kunst nicht darauf gerichtet, der gegebenen Welt der Erscheinungen eine neue, künstlerisch idealisierte Wirklichkeit gegenüberzustellen, sondern darauf, die schon bestehenden, von der Natur oder vom Menschen zum praktischen Zweck geschaffenen Formen anzuerkennen, indem sie diese umgrenzt, isolierend hervorhebt, bereichert oder durch schmückende Aus-

[2]) Julius Schwietering, Vom zeichenhaften Sinn der Volkskunst. In: Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde. Jg. 11/1933, H. 1/2.

[3]) Ernst Vatter, Religiöse Plastik der Naturvölker. Frankfurt a. M. 1926.

[4]) Adama van Scheltema, Beitrag zur Lehre vom Ornament. Zeitschrift für Ästhetik XV, 1921.

zeichnung betont oder umspielt“[5]). Ganz allgemein trägt ja die Kunst früherer Kulturstufen und unterer Kulturschichten diesen geräthaften Charakter, der in der Struktur der Gemeinschaftskultur begründet ist. Sehr richtig sagt Freyer in seinem Werk: Soziologie als Wirklichkeitswissenschaft[6]): „Alle Gemeinschaftskultur behält etwas vom Gerät; sie paßt in die Hand eines jeden und ist beständig auf den lebendigen Gebrauch angewiesen.“ „Erst auf der Stufe der Gesellschaft kommt es zu einem Auseinandertreten von sozialer Realität und geistigem Gehalt . . ., erst hier wachsen Gebilde, die die Gerätenatur in sich überwunden haben und zu eigengesetzlichen, voll-objektiven, vom Menschen abgelösten Werken geworden sind . . .“ Gerade die stets an einen zweckhaft bestimmten Träger gebundene Ornamentik des nordischen Altertums ist ein Musterbeispiel für eine solch' echte, auf bäuerlichem Boden gewachsene Gemeinschaftskunst, für die das Problem einer objektiven Naturdarstellung überhaupt noch nicht existiert.

Der Vorgang: wie sich mit dem Eindringen der Bildwelt des Südens und ihrer Vermischung mit den geräthaft-ornamentalen Formen des Nordens die Kunst des Mittelalters herausbildet, kann und braucht hier nicht geschildert zu werden. Und gerade in der Kunst des Mittelalters wird nun deutlich, wie sehr auch das Werk der darstellenden Kunst kein in sich selbständiges Gebilde ist, sondern wie es vielmehr in doppeltem Sinne über sich hinausweist: einmal als „Schmuck“ eines Gebäudes — (z. B. Kathedralplastik) — oder eines Gerätes im engeren Sinne (z. B. Altarbild) — und andererseits als Zeichen, als Hinweis auf ein Jenseitiges, als sinnbildliche Darstellung einer höheren Welt. Nur ganz allmählich treten am Ausgang des Mittelalters die darstellenden Künste aus dieser doppelseitigen Bindung heraus, womit zugleich eine steigende Abkehr vom Abstrakt-Ornamentalen und eine zunehmende Naturalisierung der Formen Hand in Hand geht: beide Künste, Malerei und Plastik, sind nun nicht mehr schmückende Ausgestaltung eines Gerätes — im weitesten Sinne des Wortes —, sondern selbständige Gebilde als „Tafelbild“ oder „Freifigur“. Gewiß haben beide — das Staffeleibild ebenso wie die Rundfigur — noch immer einen Zweck, etwa den, eine Wand oder einen Garten zu schmücken — aber dieser Zweck ist gleichsam nur ein Zweck a posteriori, insofern nämlich, als diese Werke fast nie für einen bestimmten Raum, einen festen Platz vorgesehen sind — im Gegensatz etwa zur Wandmalerei oder zur Bauplastik des Mittelalters.

---

[5]) Ders., Zur primitiven Kunst. Stil und Technik in der prähistorischen Ornamentik. Ipek Jahrb. f. prähist. u. ethnol. Kunst 1925, S. 17.

[6]) Hans Freyer, Soziologie als Wirklichkeitswissenschaft. Leipzig und Berlin 1930, S. 274.

Es erlischt also in den sogenannten „freien" Künsten der Neuzeit — die bezeichnenderweise sich aber nur in den oberen Bildungsschichten, d. h. in der von der Gemeinschaft, dem „Volk" abgehobenen „Gesellschaft" frei entfalten — der Gerätcharakter und damit die ornamentale, d. h. einen bestimmten Träger ausgestaltende, „aus-zeichnende" Funktion der darstellenden Kunst. Und ebenso verblaßt auch der Zeichencharakter der sinnbildlich-gestaltenden Künste mit dem Auftreten rein bildhafter Gestaltungsweisen. Wie wir sahen, ist die gesamte Bildkunst des Mittelalters symbolische, zu deutsch: sinnbildliche Gestaltung, was sich auch in der Art der Darstellung ausprägt, die — besonders im frühen Mittelalter — einen naturfernen, zeichenhaft-typisierenden, rhythmisch-ornamentalen Charakter trägt. Sehr richtig sagt Frey von den Handschriftenmalereien des frühen Mittelalters, daß die Darstellungen „typisierende Bildzeichen" und die einzelnen Bildformen „begriffliche Zeichen" seien, „deren Stellung zueinander der symbolische Ausdruck ihres gedanklichen, ihres geistigen Bedeutungszusammenhanges" ist[7]). So erscheinen etwa bei der Darstellung der Auferstehung Christi, wie von Einem im Anschluß an Schrade feststellt, „Christus und Grab gleichsam jenseits des Raumes und der Zeit wie zusammengehörige Schriftzeichen verknüpft"[8]). Am sinnfälligsten kommt dieser Zeichencharakter der mittelalterlichen Kunst in dem engen Zusammenhang von Bild und Schrift zum Ausdruck: Bild und Schrift — d. h. also Bild-Zeichen und reines Zeichen — sind zu einer ornamentalen Einheit verwoben, und noch in der Spätgotik gehört die Schrift — als Schriftband oder dergleichen grundsätzlich zum Bestandteil bildlicher Darstellung. Daß sowohl die romanische wie die gotische Darstellung gelesen werden will, darauf hat — im Anschluß an Schmarsow — vor allem Pinder immer wieder mit Nachdruck hingewiesen.

So ist das mittelalterliche Bild „Zeichen" oder „Bezeichnung", durch die — wie Frey[9]) sagt — „der Gegenstand vor anderen hervorgehoben, geweiht, geheiligt, zum Träger von Wirkungen wird, die ihm durch die Bedeutunggebung zukommen". Das mittelalterliche „Bildzeichen" ist „gleichsam der Stempel, der dem dinglichen Gegenstande aufgeprägt wird, durch den er seine ideelle Bedeutung erhält oder (in) seiner ideellen Bedeutung aufgezeigt und veranschaulicht wird. Die Bezeichnung wird zum Symbol. So wird im Mittelhochdeutschen bezeichenheit, bezeichenungen als Ausdruck für Sinnbild, Symbol, Mysterium gebraucht". In

[7]) Dagobert Frey, Gotik und Renaissance als die Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg 1929, S. 40.

[8]) Herbert von Einem, Das Problem des Mythischen in der christlichen Kunst. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Jg. 13/1935.

[9]) Dagobert Frey, Der Realitätscharakter des Kunstwerks. In: Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstage. Dresden 1935, S. 38.

diesen Sätzen ist die tiefe innere Verbundenheit von Gerät (Träger) und Zeichen vorzüglich beschrieben. Diese enge Beziehung hat sich vor allem in der Volkskunst der Neuzeit fortgeerbt: „die Bauernkunst... ist angewandte Kunst, haftet am Geräte, worin wir Haus und Tracht mit einschließen, und gipfelt im Festgerät.“ ...„sie bedient sich bestimmter Gegenstände, wie des Baumes, des Gefäßes u. a. als Leitgestalten, worunter wir Zeichen mit einer bestimmten Bedeutung verstehen“[10]).

Erst seit der Kunst der Renaissance mit ihrer absoluten Raumvorstellung und ihrer Vereinheitlichung der Bildkomposition durch die zentral-perspektivische Darstellung vollzieht sich die „grundsätzliche Spaltung in den Gestaltungsprinzipien von Malerei und Dichtung“ (Frey), oder allgemeiner ausgedrückt: von Bild und Wort, von Bild und Schrift. Indem die religiösen Inhalte mehr und mehr von natürlichen Gegenständen abgelöst oder doch als natürliche Ereignisse und Erscheinungen dargestellt werden, wandelt sich auch der Charakter des Bildes: es ist nun nicht mehr symbolisches Zeichen in bildhafter Form, sondern reines Bild, d. h. unmittelbar darstellendes Gebilde. Erscheint in der Kunst des Mittelalters — und vor allem des frühen Mittelalters — der darzustellende „einmalige Vorgang gleichsam in eine Bildformel zusammengezogen“, in der das „Eigentliche des Vorganges“ nichts, seine „symbolische Bezogenheit“ alles ist, so wandelt sich am Beginne der Neuzeit „die Bilderschrift, das Sinnbild ... zum Bild in dem Sinn, wie wir es gewohnt sind“[11]). Subjektive Beobachtung und sorgfältigstes Naturstudium werden nun die wichtigsten Grundlagen der Bildkunst. Der Künstler steht unmittelbar der Erfahrungswelt gegenüber, die er im Bilde zu gestalten hat. „Das erst ist das Aug, da do sicht, das ander ist der Gegenwürf, der gesehen wird“ — mit diesen Worten Dürers ist die neue, gegenständliche Einstellung klar umschrieben, für welche die im Mittelalter unbekannte Forderung nach unbedingter sachlicher Richtigkeit maßgebend wird.

Es bleibt also — und hier trennt sich unser Weg scharf von dem Freyers — auch das Bild, sei es nun Gemälde, Zeichnung oder Bildwerk (Plastik) — auf einen Sinn bezogen: es weist somit über sich hinaus auf etwas anderes hin, freilich nicht auf die Sphäre geistiger Bedeutung, sondern auf die von kausaler Gesetzmäßigkeit durchwaltete Erfahrungswelt. Wenn Freyer meint, daß es sinnlos sei, zu sagen, die Aktstudie wiese auf das Modell hin, so ist das nur bedingt richtig: die Aktstudie — unseres Erachtens kein glücklich gewähltes Beispiel — weist zwar nicht auf das Modell als menschliche oder geistige Individualität hin, wohl aber auf

[10]) Karl von Spieß, Marksteine der Volkskunst. Berlin 1937, S. 36.
[11]) Von Einem, a. a. O.

den bestimmten menschlichen Körper, seine blühende Schönheit, seine charakteristischen Formen oder dergleichen. Es wäre purer Ästhetizismus, eine solche Aktstudie oder gar ein vollendetes Aktbild nur als ein reizvolles Spiel von Farben und Formen ohne die unmittelbare Beziehung zum Naturvorbilde auffassen zu wollen. Gewiß hat das Denkmal, wie Freyer betont, in ganz besonderem Maße die Aufgabe, auf eine bestimmte Persönlichkeit hinzuweisen und ist darum auch Zeichen. Als echtes Zeichen weist es aber — und dies scheint uns entscheidend zu sein — in erster Linie auf die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit hin — eine Aufgabe, die auch durch ein reines Zeichen — etwa einen Obelisken, einen Gedenkstein oder dergleichen — oder — wie im Mittelalter — durch eine idealtypische und keineswegs porträtähnliche Gestaltung erfüllt werden kann. Ebenso weist auch das Bildnis über sich hinaus auf seinen Gegenstand hin, allerdings nicht auf die allgemeine Bedeutung des Dargestellten, sondern auf den Dargestellten selbst als menschliche Individualität, als einmalige Persönlichkeit. So ist porträtmäßige Ähnlichkeit, in der sich gerade das Individuelle, Charakteristische präsentiert, zwar nicht das höchste Ziel, wohl aber die unerläßliche Voraussetzung für ein künstlerisch gestaltetes Bildnis.

So sehr also die rein bildliche, objektive Darstellung sich grundsätzlich von der sinn-bildlichen Gestaltung und erst recht vom reinen abstrakten bildlosen Zeichen unterscheidet, so wenig ist sie, da auch sie auf einen Sinn, einen Gegenstand bezogen ist, „Gebilde“ im Sinne Freyers. Erst da, wo die künstlerische Form weder zur Ausgestaltung eines Gerätes dient, noch als Zeichen gedeutet, noch als Darstellung eines Gegenstandes aufgefaßt werden kann und soll, ist sie wahrhaft „in sich selbst genugsames Gebilde“. Solche reinen „Gebilde“ im Sinne Freyers sind innerhalb der bildenden Kunst nur die Werke der sog. abstrakten Kunst der letzten Jahrzehnte, d. h. also eines äußersten Grenzgebietes bildkünstlerischer Gestaltung.

Der Formtypus „Gebilde“ erscheint uns daher nicht geeignet, das Wesen des Werkes der bildenden Kunst zu erfassen. Auch das Werk der darstellenden Kunst bezieht sich auf ein Korrelat, und zwar auf den konkreten Gegenstand, den es darstellt — Dürers „Gegenwürf, der gesehen wird“. Wir haben damit eine neue Art der Sinnbezogenheit festgestellt, die sich zwar, wie wir sahen, mit der geräthaften und der zeichenhaften verbinden kann, von beiden aber wesensgemäß unterschieden ist. Wir kommen damit zum Bereich der bildhaften Darstellung und setzen als neuen Formtypus neben Gerät und Zeichen die Kategorie „Bild.“ Wie das Gerät oder das Zeichen ist auch das Bild an sich künstlerisch indifferent: der Bezirk der bildhaften Darstellung umfaßt eine anspruchslose Liebhaberaufnahme ebenso wie ein Selbstbildnis von Rem-

brandt, einen von Kinderhand errichteten Schneemann ebenso wie eine Figur von Michelangelo. Das Bild dient ganz allgemein zur anschaulichen, wirklichkeitsgetreuen Vergegenwärtigung von Ereignissen, Persönlichkeiten, Landschaften, Bauten, Geräten usw. aller Art und erfüllt damit eine ebenso wichtige Kulturfunktion, wie das Wort im Bereiche des begrifflichen Denkens.

Wir bezeichnen also — um es noch einmal zu wiederholen — innerhalb der gegenständlichen Kultur die einzelnen Objekte — abweichend von Freyer — als „Gebilde", d. h. als von Menschenhand gebildete Formen oder Formgefüge. Diese Gebilde beziehen sich auf einen ihnen zugeordneten Sinn, der ihre Formgebung bestimmt; ihre Aufgabe ist die Verwirklichung des jeweiligen Sinnes in gegenständlicher Form. Innerhalb der Gebilde unterscheiden wir drei Formtypen:

1. Gerät.
Der Sinn des Gerätes ist sein Zweck. Die Aufgabe des Gerätes ist die Erfüllung eines bestimmten Zweckes. (Haus, Möbel, Gefäß, Kleidung, Werkzeug, Waffe, Maschine, Verkehrsmittel usw.)
Das Gerät ist ein zweckhaftes Gebilde.

2. Zeichen.
Der Sinn des Zeichens ist die Bedeutung, auf die es hinweist, die es be-zeichnet; die Aufgabe des Zeichens ist die anschauliche Fixierung eines bestimmten Bedeutungsgehaltes. (Symbol, Abzeichen, Ehrenzeichen, Eigentumszeichen, Meisterzeichen, Wappen, Mal, Marke, Schrift, Ziffer, Note usw.)
Das Zeichen ist ein hinweisendes Gebilde.

3. Bild
(deutlich zu unterscheiden von Freyers „Gebilde").
Das Bild hat als Korrelat die natürliche Erscheinungswelt, seine Aufgabe ist die getreue bildliche Darstellung dieser Welt.
Das Bild ist ein darstellendes Gebilde.

Diese drei Formtypen können sich, wie wir sahen, in der verschiedensten Weise miteinander verbinden und durchdringen: so verschmelzen z. B. in der Volkstracht „Gerät" und „Zeichen": die Festtagstracht einer Föhrerin ist nicht nur ein Zweckgebilde in schmuckhafter Ausgestaltung, sondern diese schmuckhafte Bereicherung ist zugleich Zeichen für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Landschaft, ferner Hinweis auf die Bedeutung des Feiertages usw. Nicht weniger häufig ist die Verbindung von Zeichen und Bild: das Bild der Lilie auf einem Bilde der Muttergottes etwa ist gleichzeitig Zeichen für die jungfräuliche Reinheit Mariä, d. h. Sinn-Bild. Die Durchdringung von Gerät, Bild und Zeichen verkörpert etwa ein

romanischer Türbeschlag: als Türklopfer ist er Gerät, als Bild Darstellung eines Löwenkopfes, als Zeichen Symbol des Höllenrachens. —

Wo steht nun in diesem Zusammenhang das Werk der bildenden Kunst? Es deckt sich zunächst keineswegs mit unserem Formtypus Bild, der wie gesagt, die völlig kunstlose Abbildung ebenso umfaßt wie ein Gemälde von Rembrandt. Wohl aber können Gerät, Zeichen und Bild zum Kunstwerk werden, sofern sie in einem bestimmten Sinne gestaltet sind, den wir als „künstlerische Gestaltung" bezeichnen. Worin das Wesen der künstlerischen Gestaltung besteht — die ja nicht nur die gegenständliche Welt, sondern auch die Bezirke der Sprache, des Klanges, der Gebärde usw. überspannt —, kann hier nur angedeutet werden. Als ihre entscheidenden Komponenten erscheinen uns Ausdruck und Form, die in der künstlerischen Gestaltung zu jener unlösbaren Einheit verschmelzen, die wir entsprechend dem Begriffe der „Gestaltung" kurz als „Gestalt" bezeichnen wollen. Die Gestalt ist also ein Formtypus höherer Ordnung, der zunächst ganz der Freyerschen Kategorie „Gebilde" entspricht: sie ist — an sich betrachtet — eine selbstgenugsame, durch keine äußeren, „gegenständlichen" Beziehungen gebundene Form, „selig in sich selbst". Im Bereiche der räumlich-gegenständlichen Kultur tritt aber die Gestalt niemals an sich in Erscheinung, sondern stets in Verbindung mit einem Gebilde. Die künstlerische Gestaltung verwirklicht sich in der Welt der Gegenstände nicht als selbständiger Formtypus, sondern entweder im Gerät oder im Zeichen oder im Bild. Das an sich kunstlose Gebilde wird zum Kunstwerk, indem es sich zur Gestalt erhebt. So wird aus der einfachen „Gebetsscheune" die kunstvoll gegliederte Kathedrale, aus dem primitiv eingeritzten Zeichen das künstlerisch gestaltete, ornamentale oder bildhafte Symbol, aus der schlichten Abbildung das künstlerisch durchgeformte Gemälde. Wie wir sahen, gehören alle Gebilde zunächst jenem gegenständlichen Bezirke an, der durch die unlösbare Beziehung von Form und Sinn in der Richtung auf die praktische Lebensgestaltung gekennzeichnet ist; sie sind — grob gesagt — bloße Mittel zum Zweck, sei es der praktischen Verwendung, der hinweisenden Bezeichnung oder der bildlichen Darstellung. In der Sphäre der künstlerischen Gestaltung erscheint nun dieser reinen Zweckform eine andere Form übergeordnet: eine Form, deren Aufgabe nicht die Verwirklichung oder Darstellung eines außer ihr liegenden Sinngehaltes ist, sondern in der eine bestimmte geistig-seelische Haltung, ein schöpferischer Gestaltungswille zum Ausdruck kommt, der sich nach ganz bestimmten, nämlich: ästhetisch-formalen Gesetzen entfaltet. Die „Gestalt" eines gotischen Domes oder eines barocken Schlosses ist fraglos aus ganz bestimmten Zweckforderungen erwachsen, aber sie übersteigt diese Forderungen bei weitem,

indem sie die hinter diesen Zwecken stehende Weltanschauung, das in ihnen verkörperte Lebensgefühl formal zum Ausdruck bringt. Die Schicht des Rein-Zweckmäßigen, die fest auf dem „gewachsenen Boden" des natürlichen Seins ruht, wird zum Unterbau, zum tragenden Fundament für die formale Ausdrucksgestaltung.

Ebenso ist beim künstlerisch gestalteten Bild die Darstellung nicht mehr wie bei der kunstlosen Abbildung — Ziel, sondern Mittel der Gestaltgebung: der Gegenstand ist — wie es die Sprache treffend ausdrückt — „Vor-Wurf". Sehr schön hat Pinder[12]) einmal — angesichts der Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts — von der „innersten Gestaltungslust" gesprochen, „welche die christliche Lehre nur verwendet, um sich selbst zu verwirklichen". Dennoch wäre es verfehlt, in diesem Falle die christliche Lehre oder allgemein gesprochen: den Sinngehalt der Darstellung, da er „nur" Mittel ist, als für das Kunstwerk unwesentlich betrachten zu wollen — beide, Gestaltungswille und Gegenstand stehen in unlösbarer Wechselbeziehung und bedingen einander gegenseitig. Erst die unendlich reiche Fülle der ihn umgebenden Gedanken- und Erfahrungswelt, die ja niemals toter „Stoff", sondern eine Welt lebendig wirkender Mächte ist, gibt dem Künstler überhaupt die Möglichkeit, seine „innerste Gestaltungslust" Gestalt werden zu lassen. Es war der große Fehler der Vertreter des Standpunktes „l'art pour l'art", daß sie diese grundlegende Bedeutung des Sinngehaltes, des „Gegenständlichen" für das Kunstwerk leugnen zu können glaubten. Treffend sagt Chesterton[13]) in seiner geistreich-tiefsinnigen „Verteidigung des Unsinns": „Das Prinzip des l'art pour l'art ist ein sehr gutes Prinzip, wenn es besagen will, daß zwischen der Erde und dem Baum, der seine Wurzeln in der Erde hat, ein wesentlicher Unterschied besteht; es ist jedoch ein sehr schlechtes Prinzip, wenn es besagen will, daß der Baum ebenso gut wachsen könnte, wenn seine Wurzeln in der Luft liegen."

Und vom Betrachter her gesehen: die Bedeutung eines Kunstwerkes und damit die schöpferische Leistung des bildenden Künstlers kann nur dann voll gewürdigt werden, wenn wir uns auch über den gegenständlichen Sinn des Kunstwerks — sei es nun der Zweck eines Bauwerks, die Bedeutung eines Zeichens oder der Gegenstand eines Bildes — und damit über die Größe und Eigenart der zu meisternden Aufgabe völlig im klaren sind. Eine nur ästhetisch-formale Betrachtung wird dem Kunstwerk ebenso wenig gerecht wie eine rein inhaltlich-gegenständliche; beide müssen vielmehr zusammenwirken, um den „Geist", den schöpferischen

[12]) Wilhelm Pinder, Architektur als Moral. Festschrift für Heinrich Wölfflin, a. a. O., S. 148.

[13]) G. C. Chesterton, Verteidigung des Unsinns, der Demut, des Schundromans und anderer mißachteter Dinge. Leipzig 1917, S. 26.

Willen zu erfassen, der in der formalen Gestaltung der objektiven Gegebenheiten zum Ausdruck kommt und der auf dem Wege der formalen Durchdringung diesen Gegebenheiten einen „höheren, überwirklichen Gehalt verleiht“[14]). In diesem Sinne hat Goethe von der Kunst gesagt, daß sie „. . . eine so gewaltsam lebendige Form erschafft, daß sie jeden Stoff veredelt und verwandelt.“ —

Wir fassen zusammen: die „Gebilde“ — Gerät, Zeichen und Bild — erheben sich in der künstlerischen Gestaltung zur „Gestalt“. Das Wesen der Gebilde besteht darin, daß sie erst durch den Sinn, den sie erfüllen, einen Wert erhalten. Die Form des Gebildes hat keinen Eigenwert, sie ist ausschließlich Mittel zum Zweck. Einen Bau oder ein Gerät, die ihrem Zweck nicht mehr genügen, ein Zeichen, dessen Bedeutung erloschen, eine Abbildung, deren Gegenstand unerkennbar geworden ist, bezeichnen wir als zwecklos, sinnlos, gegenstandslos — d. h. wertlos.

Die „Gestalt“ ist eine Kategorie des objektiven Geistes von wesentlich anderer Struktur. Was die „Gestalt“ mit dem „Gebilde“ im Bereiche der räumlich-gegenständlichen Kultur verbindet, ist die unlösbare Verknüpfung von Form und Sinn. Was beide trennt, ist die Art dieser Verknüpfung. Empfängt beim Gebilde die Form ihren Wert, ihren Inhalt überhaupt erst durch den Sinn, so hat bei der Gestalt die Form ihren Eigenwert, ihren eigenen Gehalt als geformter Ausdruck eines bestimmten Gestaltungswillens. Diese eigenwertige, subjektive Ausdrucksform — der „Stil“, die „Handschrift“ des Künstlers — verbindet sich im künstlerischen Schaffensprozeß mit der objektiven Zweck- oder Gegenstandsform. Das Ergebnis dieses Prozesses, das Kunstwerk, ist also die Verschmelzung zweier einander bedingender Formtypen zu einer höheren Einheit, die wir entsprechend dem Vorgange der Gestaltung eben als „Gestalt“ bezeichnen.

Wir sahen: der Wert eines Gebildes ist vernichtet, sobald sein Sinn erloschen ist; die Form, die nur vom Sinn lebt, ist ohne diesen tot. Wird dagegen bei der Gestalt der Sinn zerstört, so bleibt der Formgehalt, d. h. die Form im gestalterischen, ausdrucksgerichteten Sinne auch dann in ihrem Eigenwerte grundsätzlich bestehen, wenn diese Form selbst weitgehend zerschlagen ist. Vor der Ruine einer gotischen Kirche oder vor dem Torso einer antiken Statue kann wohl von einer (äußeren) Wertminderung, keineswegs aber von einer Wertvernichtung gesprochen werden. Die Bruchstücke der Wandmalereien, mit denen Altdorfer einst das Regensburger Kaiserbad schmückte, vermögen heute ihren ursprünglichen und für ihre formale Gestaltung keineswegs unwichtigen Zweck nicht

[14]) Richard Müller-Freienfels, Das Überwirkliche in der Kunst. In dieser Zeitschrift, XXXII. Bd., 2. Heft, 1938, S. 149.

mehr zu erfüllen. Dennoch hat jedes dieser Fragmente seinen hohen, einzigartigen, überzeitlichen Wert als Form gewordener Ausdruck eines überragenden schöpferischen Gestaltungswillens. Immer noch leuchtet durch das kleinste Bruchstück der geistige Gehalt, das innere Leben, das einst das Ganze erfüllte und das jedes Glied der „Gestalt" noch heute durchpulst. Vielleicht hat niemand das Erlebnis von der Unzerstörbarkeit der Gestalt ergreifender in Worte gefaßt als Rilke, wenn er von einem archaischen Jünglingstorso, dessen Sinngehalt durch das Fehlen des Hauptes unwiderbringlich zerstört ist, sagt: „. . . denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern."

---

# Holbein, Erasmus und der frühe Manierismus des XVI. Jahrhunderts

Von

Margarete Riemschneider-Hoerner

Unter den großen Gestalten des XVI. Jahrhunderts ragten in die darauffolgenden Zeiten zwei Namen von tragender Bedeutung, deren Glanz eigentlich erst in den letzten 30 Jahren, und dies übereinstimmend, zu verblassen begonnen hat, ohne daß wir imstande wären, den Grund dafür ohne weiteres anzugeben: Holbein und Erasmus. Wie ein Zwillingspaar aus einer kühlen, uns etwas fremden Welt tauchen sie auf, sobald wir nur an ein ähnliches, uns menschlich so viel näher stehendes Zwillingspaar denken, aus gleicher Umwelt geboren, von den gleichen Problemen erfüllt: Dürer und Luther.

Wir können das geschichtliche Urteil vieler Jahrhunderte nicht einfach über Bord werfen, wenn wir nicht Gefahr laufen wollen, von der Zeit einst selbst wieder korrigiert zu werden. Denn die historische Bewertung verdichtet und löst sich niemals planlos, und Lieblinge der Geschichte werden nie ohne Grund erhoben und wieder verworfen, ohne daß die eigene Zeit ihrer bedarf oder nicht bedarf. Fragen wir uns also: was war dem Humanisten und dem Künstler gemeinsam, daß sie beide zu dieser beispiellosen Verehrung gelangten, die wir heute so schwer zu begreifen vermögen angesichts ihrer menschlich so viel bedeutenderen Zeitgenossen, denen die Jahrhunderte vielleicht tieferen Respekt, aber niemals diese gleichmäßig unantastbare Gläubigkeit entgegengebracht haben?

Es ist eine Frage des Stils, auf die wir hier stoßen, jenes Stils, dessen Äußerung der Spiegel eines sich wandelnden Weltbildes ist, über dessen Gestaltung wir keine Herrschaft besitzen. Wie aber der Mensch über besseres Wissen hinweg mitunter Ausschau hält nach Gebieten, deren Zugang ihm verschlossen ist, so gibt es Stilarten, die mit besonderer Gewalt den Künstler anziehen und deren Besitznahme er erträumt, so sehr ihm auch die eigene Zeit im Wege steht. Ein solcher in allen Jahrhunderten sich als Sehnsuchtsideal erhaltender Stil ist der klassische. Selbst stets nur Augenblicke der Erfüllung der Menschheit schenkend, leuchtet sein Wirken phosphoreszierend in die immer als ein wenig düster und traurig empfundenen Jahrhunderte barocker Kunstgestaltung hinaus, sehnsüchtig erstrebt und nie restlos verwirklicht, wo er zur Unzeit eher Ver-

wirrung und Schmerzen bereitet. Dann aber, wie beim Anbrechen des ersten Morgenlichtes nach dunkler Nacht, stehen wir überrascht vor einer keinem anderen Stil in dem Maße innewohnenden Gewalt der Beglückung und des Erlöstseins, Beglückung durch eine Weltanschauung, die — rätselhaft und geschichtlich widersinnig — von allen Weltanschauungen allein stets als die absolute, gültige und nunmehr ewige empfunden wird. Tragisch in sich, daß gerade dieser kurzlebigste aller Stile so sehr diesem Wunsch nach Verewigung verhaftet ist und ihn über ferne und fernste Zeiten mit sich schleppt, ohne zu begreifen, wie hohl und oberflächlich sein Dasein in einer rücksichtslos dahinschreitenden Welt allmählich werden muß, daß ihm — zur Karikatur seiner selbst geworden — nichts bleibt als wieder Sehnsucht zu werden und der neuerlichen Erfüllung zu harren. Ist doch gerade das Vollkommene — oder besser gesagt: das sich seiner Vollkommenheit Bewußte — sein eigener Richter vor der Geschichte, die zwar Ziele und Erfüllung, aber niemals ein Ziel und eine Erfüllung kennt.

Das Gefühl des Festhaltens und Nicht-wieder-loslassen-Wollens erklärt nun jene sonderbare Erscheinung in der Geschichte der Kunst, daß stets auf die schon leicht gebrochene, in ihrem Gefüge gelockerte Klassik ein hartnäckig spröder oder weichlich süßer Klassizismus folgt, der — schon mit allen Kennzeichen eines echten Manierismus[1]) ausgestattet — dennoch als klassisch gelten will und auch als solcher in die Jahrhunderte eingeht. Ihm gehört der breite Raum in unseren Lehrbüchern und Stilbetrachtungen, ihm gehört aber auch das Herz der großen Menge, die naturgemäß stets das Faßliche und Abgezogene dem Echten und Strengen vorzuziehen geneigt sein wird.

Ehe wir aber zu unserem Ausgangspunkt, zu Holbein und Erasmus zurückkehren können, müssen wir uns fragen: was ist eigentlich klassisch?

Über den Begriff des Klassischen ist viel geschrieben und gedacht worden. Klassisch aber — wenn wir von den Stilbegriffen linear, plastisch usw. absehen — ist identisch mit dem Werturteil des Gültigen, Vollendeten schlechthin. Am willigsten heftet sich deshalb der Begriff an Zeiten und Persönlichkeiten, deren Gültigkeit und Vollendung mit der durch den Stil bedingten Ruhe und Geschlossenheit zusammenfällt: Rafael etwa, Goethe, die römischen Schriftsteller des ersten Jahrhunderts, der Parthenon und — vielleicht auch einmal — der Naumburger Dom. Die meisten Vertreter andersgearteter Stile aber nennt man selten klassisch. Rodin ebensowenig wie Cervantes, Rembrandt nicht und kaum eine Pietà des 14. Jahrhunderts.

Aber was ist nun klassisch? Klassisch ist — wie wir sahen — alles Gültige und Vollendete, aber göttliche, leichte, schaumgeborene Voll-

[1]) M. Hoerner, Der Manierismus als künstlerische Anschauungsform. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XXII, 1928.

endung, nicht die aus der Finsternis sich emporringende Erlösung. Das Klassische ist deshalb nicht weichlich, nicht naturfremd, es ist durchaus männlich, aber — wenn man mit der „Zauberflöte" so sagen darf — männlich und gelassen.

Da wo der geringste Krampf die Mühe der Arbeit erkennen läßt, hört die Klassik auf. Nicht als ob diese Arbeit nicht da wäre, aber sie wird nicht sichtbar. Sie wird verschwiegen. Schweigsamkeit und Zurückhaltung an Stelle der hemmungslosen Geschwätzigkeit des Manierismus wurzelt in der Schamhaftigkeit der Seele, die dennoch wieder so unendlich weit von barocker Prüderie entfernt ist. Darum ist das antike Bildwerk der perikleischen Zeiten so eminent klassisch. Man denke an das Orpheusrelief im Neapler Museum. Eurydike wendet ihr Haupt. Erschrickt Orpheus auch nur? Leise faßt Hermes die Hand der Frau, um sie in den Hades zurückzuführen. Es ist alles da und es ist alles verschwiegen. Einleuchtend aber bleibt, daß eine solche Kunst, die sich fast stets in einer leisen Melancholie der Vergänglichkeit ihrer Erscheinung bewußt ist, nie länger als ein Atemanhalten in der Geschichte dauern kann.

Es folgt nun aber sofort jene sublimierte Form des Klassischen, jene Ausdeutung zum Klassizistischen hin, die in ihrer überspitzten Form sich selbst negiert. Da wo die göttliche, schaumgeborene Leichtigkeit bewußt wird, hört ihre Mühelosigkeit auf, das Selbstverständliche wird Absicht, Gelassenheit Kälte, Natürlichkeit Hochmut. So knapp ist der Übergang, so auf des Messers Schneide, der Gefrierpunkt gleichsam, an dem das Wasser erstarrt, eine winzige Verschiebung und doch ein Wendepunkt zwischen Zeiten und ein Abgrund, wenn es sich um Weltanschauung handelt.

Diese frühe Form des Manierismus ist es, die wir in den Mittelpunkt unserer Betrachtung rücken wollen. Man faßt sie nicht leicht, und es scheint ebenso leicht, sie zu übersehen wie sie zu überschätzen, beziehungsweise zu verdammen. Man gewinnt keinen Standpunkt ihr gegenüber. Was Klassik ist, fühlen wir, und der Manierismus eines Greco, eines Parmiggianino, die Wesensart eines Ignatius von Loyola begreifen wir auch da, wo sie uns abstößt. Aber begreifen wir ohne weiteres die Durchsichtigkeit eines Holbein, die Glashelle eines Erasmus? Nimmt man sie von irgend einer Seite her, vergleicht man sie mit dem Vorangegangenen und Folgenden, immer bleibt ein unlösbarer Rest, etwas Negatives, ein physisches oder seelisches Manko — aber gerade dieses Manko, dieses Negative ist das Wesentliche, die zeitliche Notwendigkeit.

Es ist leichter, vom Sinnlichen zum Abstrakten zu kommen, von der bildenden Kunst zur Literatur, leichter von Holbein zu Erasmus, als umgekehrt. Die Konstruktion der Form macht die der Seele begreifbar,

vorübergehend aber wird man auch wieder von der Seele her die Form begreifen, Holbein durch Erasmus.

Holbein und Erasmus kannten sich, schätzten sich. Aber sie stießen einander ab als gleichgeladene Energien, ohne Haß, eher in Gleichgültigkeit. Uns heutzutage erscheinen sie mit unsichtbaren Stricken aneinandergeknüpft. Holbein illustriert Erasmus auch da, wo er nicht dessen Werke mit Zeichnungen versieht. Das Porträt des Erasmus von der Hand Holbeins ist nicht nur äußerlich ähnlicher als das Dürers, es hat allein die seelische Übereinstimmung zwischen Maler und Modell, die völlige Gerechtigkeit, die Dürer auch vom Persönlichen her dem Gelehrten gegenüber nicht finden konnte.

Als Dürer im Jahre 1528 als 57jähriger starb, war Holbein 31 Jahre alt. Das bedeutet, daß er eine Generation jünger ist als Dürer und der fast gleichaltrige Cranach, der ihn freilich noch um 10 Jahre überlebte. Das bedeutet aber auch, daß ihm die Frucht mühseligen Ringens um die neue Form der Klassik überreif in den Schoß fiel. Denn wenn er auch in der Werkstatt seines Vaters immer mehr heimlich spätgotischem und nur zögernd renaissancehaftem Geist begegnete, so eröffnete sich ihm doch in Augsburg damals die ganze Weite der Möglichkeiten, eine Fülle an Anregungen, die in seinen Lehr- und Wanderjahren in der Schweiz und in Italien kaum noch wesentlich überboten werden konnten. Er lernt wohl neue Motive, der Formkanon als solcher ist ihm aber mit seiner Zeit so eingegossen, daß Befreiung für ihn nur Befreiung von Dürer, von Leonardo, von der ganzen Klassik und nicht mehr von der Gotik bedeuten konnte.

Wenn wir also in der Kunst von der „Zeit Holbeins" sprechen, so meinen wir eben diese Überwindung, das allmähliche Sichloslösen aus einer Anschauung, die schwerer zu verlassen war als jede andere geschichtliche Fügung, die aber überwunden werden mußte, sollte das Getriebe nicht leer laufen oder in Müßigkeit erstarren. Was uns Holbein heute ein wenig fremd und unpersönlich erscheinen läßt, war, daß er jene Aufgabe zu einer fast zeit- und raumlosen Lösung brachte, daß er — wie auch Erasmus und wie fast jeder frühe Manierismus — so international wirkt und in gewissen Grenzen auch ist. Daran vielleicht liegt es mit, daß man Holbein nie vergessen, daß man freilich auch nie um ihn gerungen hat wie um den so viel schwerer faßbaren Dürer. Wenn wir aber heute geneigt sind, ihm gerade diese überzeitliche Gültigkeit zum Vorwurf zu machen im Gegensatz zu dem vergessenen und wieder neu auferstandenen Grünewald, so liegt auch ein gut Teil der Schuld daran, daß wir ihn nur als Nachfahren und Vollender und nicht als Verkünder verstanden, als einen Mann, der die Ernte heimfuhr ohne gesät zu haben, der sich weder gegen seine Zeit stemmte noch sie über alle Gipfel hinaustrug. Und doch ist

nichts falscher als das. Weil wir ihn meist um eine Generation zurückdatieren, ihn unbewußt zum Zeitgenossen Dürers machen, sehen wir ihn nur als Nachläufer der Klassik, anstatt zu bedenken, daß er eher Zeitgenosse und Mitstreber eines Pontormo, eines Clouet, eines Heemskerk war.

Nur Holbeins frühe Bildnisse sind vollgültige Vertreter des Formideals der Dürergeneration. Sie haben die Breite und Wuchtigkeit der vollendeten Klassik. Der Rahmen umspannt gedrängte Körperlichkeit, die zwar nicht über ihn hinauswächst, aber doch von ihm gehalten und getragen wird. Das späte Bildnis Holbeins ist leicht und schwebend. Der Rahmen ist eine ornamentale Leiste mehr, er spannt nicht, gehört noch zum Bild selbst, gleichsam aus gleichem Stoff geformt. Er läßt mehr Weite zwischen sich und der Figur. Verminderte Körperlichkeit und vermindertes Gewicht sind aber die auffälligsten Kennzeichen des Manierismus. Hier haben wir die erste Vorstufe des neuen Stils, jenen Punkt, den wir oben mit dem Gefrierpunkt verglichen, eine Nuance nur, eine leiseste Verschiebung.

Vergleichen wir das Bildnis der Dorothea Kannengießer in Basel von 1516 mit dem der Katharina Howard aus der Spätzeit, so sehen wir, wie anders alles nun ist. Das Bildnis der Bürgermeisterin ist als Gegenstück zu dem ihres Mannes gemeint. Dadurch erklärt sich die Schräge des Aufbaus. Aber auch ohne diese Beziehung wird der räumliche Charakter gewahrt durch die vertiefte Architektur, die der Figur plastische Entfaltung verleiht. Der helle Hintergrund erscheint dadurch als körperlich greifbare Wand, nicht als unbestimmte Fläche. Und so ist auch die ganze Figur auf plastische Entfaltung angelegt. Der Schleier, im Nacken an der Haube befestigt, greift von hinten nach vorn um die Figur herum. Der Kopf tritt gegenüber dem Unterarm zurück, so wie die Hintergrundwand gegenüber dem Kopf zurücktritt. Die Haube, die die Form des Kopfes modellierend nachbildet, überdacht schirmartig die Stirn und begleitet seitlich das Auf und Ab der Wangen- und Halspartien in gewellten Bahnen. Und so ist auch der Kontur der rechten Wange durchmodelliert und formenreich, die Augen sitzen leicht beschattet unter den vorspringenden Brauen, der Nasensattel springt kräftig vor, Nasenflügel und Lippen wölben sich. Die Doppelkette begleitet die Rundungen der Schulter, das Hemd fältelt sich organisch gemäß der stärkeren oder lockeren Anspannung des Stoffs durch den Körper.

Auf dem Bildnis der Katharina Howard bedeuten die aufgesetzten Litzen am Ärmel kein räumliches Moment. Sie bilden eine symmetrische, rein ornamentale Kreisschwingung, so daß man nicht den Eindruck hat, als säßen die Hände weiter vorn im Bild. Und so ist auch wie auf fast allen späteren Holbeinporträts der Hintergrund eine glatte Fläche, die Bildebene schlechthin, nicht mehr die körperlich greifbare Wand. Wenn

die Schrift mit Angabe des Alters der dargestellten Persönlichkeit rechts und links neben dem Kopf erscheint, so bedeutet dies Betonung des Flächenhaften, Unräumlichkeit. Auf allen frühen Bildern sitzen die Inschriften auf Täfelchen diagonal in den Raum geschoben oder auf Zetteln mit eingerollten Rändern und mit Zwecken an die Wand geheftet. Sie sind realistisch, volumenhaft gemeint. Die weiten, dünnen, kristallklaren Buchstaben hier schweben unmittelbar neben dem Gesicht und verleihen ihm bewußt eine transparente Flächigkeit gerade da, wo die natürliche Rundung sich schwer unterdrücken ließ. Und so umhüllt das Kopftuch nicht mehr Stirn und Hinterhaupt in plastischer Formung. Ornamental zerlegt in einzelne Zonen wie Haarsaum, Plissee, Bordüre, Stoff und wieder Bordüre spannt es sich diademhaft um den Kopf statt ihn zu bedecken. Bei der Haargrenze ist nicht der geringste Versuch gemacht, das Haar sich von dem Gesicht abheben zu lassen, geschweige denn die Wölbungen der Schläfen und Wangen zu begleiten. Der Kontur des Gesichtes, der sich fast immer ohne die geringste Einziehung um die Wangen spannt, ist dünn, rein, übertrieben formarm. Die Augen sitzen flach, der Nasensattel ist fast gar nicht betont, der Hals entbehrt jeglicher Modellierung. Und so läuft auch die Kette ohne Rücksichtnahme auf die Muskelanspannung als dünne Linie dahin, die Schulterwölbung wird durch den Stuartkragen eher vertuscht als wiedergegeben. Die weiten, geplusterten Ärmel sorgen dafür, die Form der Büste vollends zu verbergen.

Wenn Holbein mit dieser Entwicklung allein dastünde, könnte man sie für seinen persönlichen Werdegang halten. Aber die Dinge liegen überall gleich. Nur daß man andernorts verhältnismäßig rasch die Stufe des frühen Manierismus überwindet, während sie bei ihm allein zu jener Gültigkeit kommt, die nicht über sich hinausweist, die gleichsam kein Davor und kein Danach kennt. Dies freilich ist sein persönlicher Stil und ist überdies die Kraft des Genies, das die Entwicklung aufzuhalten scheint, dessen Werk zur Norm geworden die Jahrhunderte überdauert. Für die Entwicklung haben Bronzino und Parmeggianino mehr bedeutet, weil ihre Kunst raschlebiger, stets modern war.

Mit Holbein läßt sich ganz nur der alte Cranach vergleichen. Auch bei ihm vollzieht sich die Entwicklung unbewußt. Er glaubt sicher noch ganz im alten Stil zu malen, hat er doch so gar kein Verständnis für all das, was ihm in Augsburg an moderner Kunst entgegentritt. So haben wir auch bei ihm eine Verzögerung des frühen Manierismus vor uns, nur freilich als Altersstil, als widerstrebendes Nachgeben und deshalb von geringerer Folgerichtigkeit.

Schon das Bildnis des Johann Friedrich als Bräutigam und der Sibylle von Cleve von 1526 hat etwas von der rein dekorativen Anordnung, die den Eindruck des Plastischen unterbindet. Dazu gehört der bei Holbein

immer wiederkehrende Doppelbogen der Arme, der die Bildung einer festen Basis ebenso umgeht wie ein räumliches Zurückspringen der Schultern gegenüber den Händen. Das dünne und schiefe Kränzchen der Frau ist so recht Ausdruck der Zeit. Ohne dasselbe würde der Kopf sich viel plastischer wölben. Erst durch die diagonale Überschneidung gewinnt er das Flächenhafte zurück. Sehr wesentlich ist der Kontur der Wange. Er ist nicht immer so arm wie hier, aber wo er kräftiger aus- und einbiegt, wie auf den Gegenstücken Luthers und seiner Frau aus dem gleichen Jahre, ist er dunkel umrandet und wirkt somit wieder zeichnerisch und unplastisch. Auch bei Holbein ist der Kontur häufig dunkel nachgezogen, bei Dürer nie. Sehr charakteristisch sind die schiefgestellten Augen. Sicherlich hatten weder Katharina noch Sibylle mongoloide Augen, so ähnlich die Porträts auch gewesen sein müssen. Denn es liegt hauptsächlich an der Einstellung der Iris und an der geringen Wölbung des Augendeckels, daß der Eindruck des Schrägen hervorgerufen wird. All das sind Ansätze, die erst in Italien bei Pontormo und mehr noch bei Bronzino zur „Manier“ werden.

Holbein und der alte Cranach stehen in ihrer Aufnahme manieristischer Elemente zwischen Pontormo und Bronzino. Zwar sind die Bildnisse des Pontormo vielfach radikaler in Farbe und im Ausschnitt, aus den groß geöffneten Augen schaut uns aber noch der wache Geist der Klassik an und der über die Schulter hinweg nach dem Beschauer gedrehte Kopf hat noch viel Aggressives und somit sofort auch Reliefhaftes, Körperliches. Erst beim späten Holbeinporträt, bei Bronzino und Parmeggianino haben wir jene Gleichgültigkeit gegen den Beschauer, die bei Holbein noch frostig wirkt, bei Bronzino und dem jüngeren Joos von Cleve aber schon als Überleitung zum späten Manierismus einen leise verächtlichen, aber auch selbstverächtlichen, traurigen Unterton mitschwingen läßt. Nicht um einen Zentimeter ist der Kopf gegen die Mittelachse verschoben. Die ausdrucks- und leblose Transparenz der Gesichtszüge wird aber erst ganz zu einer außerirdischen Entrücktheit in dem Gegensatz zu dem präzis gezeichneten, aufdringlichen Gewand mit seinen reichen und starren Mustern, von denen uns kein Tüpfelchen erspart, keine Einzelheit erlassen ist. Begründet sich diese Eigenheit wieder in der Vorliebe für alles Zeichnerische und Dekorative, so muß man aber auch hier wieder die seelische Parallele suchen. Was für eine Gefühlswelt lebt hinter diesen gläsernen Mienen, die nichts von ihrer persönlichen Anteilnahme an der Welt verraten, dafür aber in äußerer Pracht, im unpersönlichen, dem Körper und der Seele gleich fremden Schmuck ihren Wert dem Beschauer geltend machen wollen? Eins ist gewiß: es stecken hier die Anfänge der späteren Etikette, der Veräußerlichung der Lebensformen, die alles natürlichen, humanen Inhaltes beraubt, nur eine Maske war, um die brennende

innere Glut zu verbergen. Hier freilich ist von dieser Glut noch nichts zu spüren. Die Maske ist echt, d. h. es ist keine Maske. So kühl und streng die Haltung ist, so kühl und streng war auch die Gesinnung.

Die überhitzten Gefühle, der Fanatismus der Gegenreformation sind dieser Generation noch fremd. Ihre Vornehmheit ist aber nicht mehr die natürliche Ritterlichkeit des Cortigiano, man ist abweisend, höflich, schon fast höfisch erzogen. Es fehlt das Hauptmerkmal der Renaissance: Gelassenheit, die nicht Herablassung ist. Hier herrscht schroffe Abwehr, mitunter gesteigert bis zu seelischer Kälte. Der klirrend harte Farbkörper, das immer wiederkehrende schneidende Blau findet sich bei Holbein zwar noch nicht in dem Maß wie bei Pontormo. Aber etwas kalt Gläsernes, etwas Gefrorenes hat auch er.

Ganz anders ein Bildnis des Tintoretto, des Greco oder des Antonis Mor. Da schimmert auf einmal aus der Tiefe der Augen eine dämonisch aufflammende Leidenschaft hervor, deren Urgrund und zugleich Fessel eine transzendente Verkettung, ein geistig mystisches Schauen ist. Hier liegen die Wurzeln der Gegenreformation und ihrer Wirkung. Man vergleiche zwei Persönlichkeiten wie Heinrich VIII. und Philipp II., um den ganzen Abstand der Generationen zu erfassen: der ältere Manierismus auf der einen Seite, mit seiner immer weiter fortschreitenden Erkältung und Leere, ausschweifend nur aus Gleichgültigkeit, und auf der anderen Seite der jüngere: asketisch und leidenschaftlich bis zum Fanatismus, unmittelbar vor den Toren des zu neuer Lebensbejahung erwachenden Barock.

Auch in der Historienmalerei zeigt sich deutlich, daß dem älteren Manierismus nichts ferner lag als Hitze und Leidenschaft. Man gefällt sich in allegorischen Spielereien, ohne damit geheime Tiefen vortäuschen zu wollen. Die Gequältheit der Arm- und Beinverrenkungen gerade des älteren Manierismus, die der jüngere durch fließende Kurvenbewegung ersetzt, entspricht keinem inneren Zwiespalt, sondern der Freude an Härte und Gefühlslosigkeit, eine merkwürdige und kaum anders zu begreifende Parallele zu der hoch dekorativen Anlage des Porträts. Die Laszivität der späten Cranachbildchen alttestamentlichen und allegorischen Inhalts wird nur von uns als solche empfunden. In Wirklichkeit ist diese spielerische Verknäuelung nackter Körper völlig unsinnlich, durchaus unstofflich, naturfern empfunden. Keineswegs stehen sie unter dem geheimen Druck des heraufziehenden Gewitters der Gegenreformation. Sinnlichkeit verbirgt sich hinter ekstatischem Überschwang, aber nicht hinter solcher, nicht einmal kokett zu nennender Spielerei. Wenn sich irgendwo Gefühlskälte in erschreckender Weise bemerkbar macht, dann hier. Denn hier fehlt der Ausgleich, den die Zeit in einer überfeinerten Geistigkeit und gepflegten Lebenshaltung dafür in Bereitschaft hielt.

Das lange Leben Cranachs ist ein Glück für die Forschung. Denn wenn wir nur seine Spätwerke kennten, wären wir versucht, ihn als einen Meister zweiten, dritten Ranges abzutun, so wie man die ganze Zeit abgetan hat als eine Generation von Epigonen. Da nun aber ein Maler, der fähig war, nicht nur den Gedanken der Spätgotik in vorbildlicher Weise zu Ende zu denken, sondern der die Klassik nicht als Letzter miterlebte und förderte, nun als gesetzter Mann ohne jeden Hang zu Überspanntheit und Extravaganz mit der neuen Zeit dem Manierismus so weit Tür und Tor öffnet, als er es im hohen Alter noch vermag, fällt ein Licht auf diese Zeit selbst. Nicht Nachlassen und Nichtbesserkönnen, sondern neuer Wille rufen diese fremdartige Erscheinung herauf. Danebenher geht dann die Umstellung des Gefühls, des Seelenlebens, der Geistigkeit. Cranach, der als junger Mensch alle Register spätgotischer Ekstatik spielen konnte, wie sie nach ihm Greco und Tintoretto wiederum beherrschen, kommt über die feste, harmonische Ausgeglichenheit der Klassik notwendig noch als alter Mann zu überraschender Gefühlskälte, zu der völligen Ernüchterung des Seelischen, der gegenüber alle in seinem Leben gesammelte Erfahrung wie die Spreu vor dem Winde verfliegt. Diese Gefühlskälte freilich ist nicht Abbild, sondern Sprache des Charakters, der sich auch ein warmer und tiefempfindender Mensch nicht entziehen konnte. Da er nicht mehr die Kraft besaß, wie Holbein die positive Seite einer überfeinerten Geistigkeit als Ausgleich zu erringen, bleibt bei ihm nur die negative zurück: der spielerische Unsinn seiner späten Bildchen, ein leeres Schellengeklingel. Tizian, der ihn um 23 Jahre überlebte, in einer intensiveren und rascher lebenden Umgebung, kam über diese Klippen leicht hinweg.

Ähnlich wie bei dem alten Cranach und doch wieder ganz anders liegen die Dinge bei Erasmus. Er wurde 1466 geboren. Er ist demnach 5 Jahre älter als Dürer und Cranach, 17 Jahre älter als Luther und dennoch gehört er mit seiner eigentlichen Wirksamkeit der Generation eines Holbein an. Nicht als ob er die Entwicklung des Humanismus, die Jahre der Renaissance übersprungen hätte. Er hat sie fördern und vorbereiten helfen und er wird nicht ohne Grund der Wegbereiter Luthers genannt. Seelisch aber, seiner inneren Überzeugung nach ist er Weg- und Zeitgenosse Melanchthons. Daß Luther und Erasmus sich suchen, ohne sich zu finden, Melanchthon und Erasmus aber jene glückliche Gleichgestimmtheit verwandter Geister besitzen, liegt daran, daß der ältere seine eigentliche Schicksalsentfaltung erst in hohen Jahren findet. Es gibt Menschen — Kant und Fontane gehören dazu —, die nie jung gewesen zu sein scheinen, die gleichsam von der Wiege aus warten, bis ihre Zeit sich erfüllt. Und sie erfüllt sich erst im Greisenalter. Erasmus war nie jung. Er wirkt greisenhaft schon als Jüngling, wo er Liebesgedichte an einen

Freund schreibt, er ist stets ein alter Mann: mager, gebrechlich, zäh. Wo in seinem ganzen Leben, an Hand welchen Werkes sollte man auch von seinen Mannesjahren sprechen?

Mit Recht macht man Erasmus immer wieder — wie ja auch Melanchthon — das Unmännliche seines Wesens zum Vorwurf. Er ist unmännlich, aber er ist auch nicht weibisch, er ist alt, blasiert, frühreif — wenn man all diesen Begriffen das Negative nimmt —, er ist übermäßig wissend, übermäßig gerecht, tolerant, weitherzig aus Erkenntnis, nicht aus Bedürfnis. Der ungeheuren Weite der Schau entspricht in etwas die Dünne des Gefühls. Er ist gütig. Aber ist es nicht doch mehr die kalte Güte der Schicklichkeit und des Anstandes, mehr Höflichkeit noch als Güte, mehr Verzicht auf Widerspruch als unmittelbares Sicheinsetzen? All dies Zeichen des Alters, ein Altsein aber, das in der Zeit liegt, eine Gesinnung, die sich aus dem Persönlichen zum Zeitgemäßen emporhebt, ohne daß man sagen könnte, wo das eine anfängt, das andere aufhört.

Aus der lutherischen Leidenschaft des Bekenntnisses wächst allmählich Zurückhaltung und Klugheit auf. Erasmus besaß diese Bekennerleidenschaft niemals. Nicht weil es ihm an ehrlicher Überzeugung gefehlt hätte, sondern weil die jedem Bekenntnis anhaftende Übertreibung seiner fast krankhaften Sucht nach Korrektheit und Angemessenheit nicht entspricht. „Ein geheimer Sinn meiner Natur ließ mich immer vor Kampf zurückschaudern und lieber habe ich stets auf den freien Feldern der Musen gespielt, als mit dem Schwert in der Hand gestritten. Ja, so wenig habe ich Freude an einsinnigen Behauptungen, daß ich mich gern zu den Skeptikern schlage, wo immer es die unverletzliche Autorität der heiligen Schrift und die Entscheidungen der Kirche gestatten."

Das Korrekte und Angemessene, der Abscheu vor der Übertreibung, ist die Parallele zu der Enthaltsamkeit holbeinscher Linienführung. Wahrheit wird zur Manie. Man hütet sich, mehr zu versprechen, als man halten, mehr zu behaupten, als man beweisen kann. Nicht aus Feigheit, nicht aus mangelnder Kraft heraus, sondern aus einer die ganze Gesinnung und die letzte Äußerung durchziehenden Sucht nach Entsprechung und Maß.

Das ganze Leben des Erasmus, sein ganzes Werk kann man als einen Kampf gegen das Mißverhältnis deuten. Nicht gegen die nackte Lüge allein, mehr noch gegen die halbe, vor allem gegen jede Übertreibung. Wo immer selbst aus dem Guten ein Strauchwerk von Mißverhältnis erwächst, sei es in kirchlichem Brauch, persönlicher Gesinnung oder selbst äußerer Lebenshaltung, da greift er ein. Er unterscheidet nicht zwischen tiefen Sittlichkeitsschäden und oberflächlichen Verfehlungen, das Unproportionierte als solches ist ihm ein Greuel, so wie ihm äußerliche Unsauberkeit genau so zuwider ist wie seelischer Schmutz. Er bekämpft nicht — im Gegensatz zu Luther — die Sache selbst, sondern die Proportion.

Nicht die Heiligenverehrung als solche, sondern ihre Auswüchse: die Abscheulichkeit, einen schmutzigen Schuh oder ein Schweißtuch anzubeten und zu küssen, erfüllt ihn mit Empörung. Dagegen, und dagegen allein, richten sich das „Handbüchlein eines christlichen Ritters", das „Lob der Torheit" und die „Colloquia". Niemals sagt er, eine Sache sei schädlich an sich, sondern sie sei unsinnig und dumm. Überall sucht und sieht er mit nachtwandlerischer Sicherheit das Absurde und verspottet es. Die Verfehltheit einer Sache liegt ihm nie so sehr in ihrer größeren oder geringeren Verderbtheit als Ganzes, sondern in ihrem inneren Widersinn.

Als Theologe kann und muß man Erasmus einen Vorwurf aus dieser Einstellung machen. Das Gewicht der Dinge hält dem absoluten Maß nicht stand. Aber kann man der historischen Bedingtheit einer Zeit einen Vorwurf machen? Der Sucht nach Angemessenheit, nach Schicklichkeit und Anstand entspricht das Überwiegen des Dekorativen bei Holbein. Gemessen an Dürer haben seine Werke kein Gewicht, aber an dekorativer Wirksamkeit sind sie denen Dürers unendlich überlegen. Die gefüllte Einzelheit einer Dürerischen Kreidezeichnung wird man bei Holbein vergebens suchen. Hier liegt alles in der Reinheit der Linienführung, in einer letzten Schönheit und Angemessenheit.

Man sage nicht, daß man die Holbeinsche Linienführung nicht mit dem Schreibstil des Erasmus vergleichen kann. Man kann nicht Linien und Gedanken vergleichen, wohl aber die Linienführung, die Präzision und das Proportionale. Form und Inhalt sind aber gerade bei Erasmus fest verknüpft, ja die Form ist ihm mit seiner ganzen Zeit das Wesentliche. Er befehdet ja auch nicht die Gedanken und Forderungen Luthers, sondern die Form, in der es geschieht, mitunter nur die Ausdrucksweise. Er ist stets ein Anhänger der Bestrebungen Luthers gewesen und ist für sie eingetreten. Aber den Menschen Luther und seine draufgängerische Art hat er nicht verstanden. Er hielt sie für gefährlich und der Bewegung für abträglich. „Er wird alles vernichten", klagt er, „was ich in mühsamer Kleinarbeit seit Jahren geschaffen habe." Vor allem Hutten findet er nicht nur roh und abstoßend, sondern zerstörend und gefährlich. Jede Übertreibung ist gefährlich. Er selbst übertreibt nie. Die abscheulichsten Mißstände schildert er in der liebenswürdigsten Form, stets höflich, stets humorvoll. Sicherlich ist diese Beschränkung keine gewollte Perfidie, so verletzend auch gerade die peinlich genaue Wahrheit auf die Betroffenen wirken muß. Es ist ihm ganz ernst damit. Ebenso ernst wie die peinlich genaue Zeichnung nebensächlicher Kleidungs- und Ausstattungsstücke auf den zeitgenössischen Porträts genommen wird, deren aufdringliches Zurschaustellen uns ganz zu Unrecht als absichtliches und frivoles Verbergen dahinter ruhender Abgründe erscheint.

Daß es für jede Zeit eine eigene Wahrheit gibt und eine eigene Bewertung, das wußte Erasmus so wenig wie es Luther wußte, Holbein so wenig wie Dürer. Wahr ist das, was auf das Ziel hinführt, das Ziel selbst aber können wir uns nicht wählen. Es mag schwer sein, etwas Negatives als geschichtliches Ziel zu erkennen, dennoch wird der Historiker sich bemühen müssen, auch das Ausweichen und Zurückgehen für ein notwendiges Bindeglied zu halten, so wie beim Vergleichen der Stilabläufe der Manierismus nicht länger als ein Versagen, sondern in all seinem Sichaufgeben und scheinbaren Sichverlieren als Bahnbereiter für die geschichtliche Entwicklung angesehen werden muß. So wie die Holbeinsche Linienführung gezwungenermaßen — vielleicht sogar bis zu einem gewissen Grade bewußt — zu einer gewichtslosen Schwebe sich entmaterialisiert und allen Betonungen und Zäsuren ängstlich aus dem Wege geht, so in gleicher Weise und in gleichem Maße die Diktion des Erasmus. Zwar trifft er stets den Nagel auf den Kopf und ist an wichtigen Punkten von lakonischer Kürze. Aber es folgt nicht Schlag auf Schlag. Durch Häufung, Milderung, Wiederholung erhält auch das Ernsthafteste den leichten Anstrich. Auch hier kann man wieder das Ornament heranziehen, das bei Holbein mit der gleichen Klarheit und Deutlichkeit gezeichnet ist wie Gesicht und Hände, weil eben dem Gesicht und den Händen kein größerer Bedeutungsinhalt zugewiesen wird wie dem beliebigsten Kleidungsstück. Bei Erasmus reiht sich Scherz und Ernst, Dringliches und Zufälliges in so loser Folge aneinander ohne Steigerung, ohne Betonung, ohne logischen Aufbau, daß man auch hier wieder versucht ist, diese Gleichgültigkeit für frivole Absichtlichkeit zu halten. Und doch entsteht nichts anderes als das Schwebende, die völlige Gewichtslosigkeit des Ganzen, die zugleich Ausgangspunkt und Ziel ist, eine Weltanschauung, deren einzige Dringlichkeit es ist, sich zu mäßigen und deren einzige Wahrheit nichts anderes als wahr zu sein.

Die Werke des Erasmus sind nicht dazu da gelesen zu werden. Man blättert in ihnen, bald vorne, bald hinten. Es verschlägt nichts, einmal dreißig Seiten zu überschlagen, so wie es dem Autor nichts ausmacht, sein Leben lang bald hier bald da mit Einschiebseln, Exkursen, Anfügungen das dünne Gerüst und die fadenscheinige Idee noch dünner und fadenscheiniger zu machen. Sind doch die Colloquia, dieser amüsanteste Zeit- und Menschheitsspiegel vieler Jahrhunderte, ursprünglich ein dünnes Lehrbüchlein für Lateinschüler. Noch in den spätesten Ausgaben stehen die dürren Zusammenstellungen lateinischer Redensarten und die abgegriffenen Scherze überkommener antiker Dialektik unmittelbar neben zeitgenössischen Szenen, von einer Leichtigkeit und Lebendigkeit, die sich neben den ganz ähnlichen Dialogen rokokohafter Beschwingtheit aus der Feder eines Goldoni sehen lassen können. Ob Erasmus wirklich jemals

geglaubt hat, daß sein „Schulbuch" in dieser Gestalt dem Lateinschüler noch von Wert und Nutzen war? Wir können uns nur wundern und doch ist es wahr, daß es dem pedantischen, redlichen und sittenstrengen Autor völlig gleichgültig war, eine Gleichgültigkeit, die schicksalhaft bedingt nicht mehr imstande ist, Schweres und Leichtes, Jugend und Alter, Ziel und Weg auseinanderzuhalten.

Und nun denke man an den „christlichen Adel deutscher Nation" oder an die „Freiheit eines Christenmenschen". Selbst dann, wenn man von dem Ernst der Absicht einmal absieht, denn Erasmus war es bei den meisten seiner Schriften auch bitterer Ernst, sie bleiben in ihrer Gehaltenheit und Gedrungenheit, in ihrem klaren Bau nicht nur einmalig mit eindeutiger Absicht auf ein Ziel hin geschrieben, es läßt sich da nichts hinwegnehmen und nichts hinzufügen, es läßt sich nichts mildern, nichts deuteln, nichts mäßigen. Man spricht so oft von dem Holzschnittstil der Werke Dürers. Man könnte ebensogut von dem Flugblattstil der Humanisten und Luthers sprechen. Flugblatt und Holzschnitt gehören nicht nur technisch-mechanisch, sondern auch stilistisch eng zusammen. Eine ungeheure Flut von Flugblättern, von deren Ausmaßen man sich nicht leicht zu übertriebene Vorstellungen macht, ergoß sich damals über die europäische Welt. Geschlossen, in sich vollendet, in nichts über ihren engen beschränkten Raum hinausdeutend und doch alles voller Kraft und Männlichkeit in sich vereinend, was es damals zu leben und zu leiden gab, sind sie der gesammelte Ausdruck einer Zeit, die wir gar nicht anders als klassisch zu nennen vermögen, so wie wir nicht zögern werden, den „Ritter Tod und Teufel" klassisch zu nennen.

Hutten schrieb Flugblätter, Erasmus nie. Er schrieb hauptsächlich Briefe. In jenem leichten eleganten Konversationston wie später das 18. Jahrhundert und dann wieder die Romantik. Aber noch in einem anderen Punkt berührt er sich mit dem 18. Jahrhundert: in seiner Vorliebe für die Idylle. Idyllisch sind in der Tat alle diese Gastmähler, bei denen sich gesittete und gebildete Leute in freier Natur an Hand von gutem Essen und gemäßigtem Trinken zu feinsinniger Unterhaltung zusammenfinden. Und es ist wirklich alles gleichwertig, gleichgewichtig: die Bildung, die Sitten, das Essen, die Natur und die fromme Besprechung. Gewiß: die Quellen der Idylle entspringen der Klassik. Wir finden sie verwirklicht in den Landhäusern und Klostersommerfrischen der gebildeten Italiener und Italienerinnen und ihren künstlerischen Niederschlag in den gemalten ländlichen Konzerten des Giorgionekreises. Was aber in der Renaissance nur Erholung und Entspannung ist neben dem eigentlichen geschäftigen, arbeitsreichen, von ungeheuren Spannungen erfüllten Leben, wird hier zum Leben selbst, zum Eigentlichen. Daher der große Gegensatz der Renaissance zwischen den harten, rauhen und blutigen Tyrannen und ihrer

schönen, stillen, gefühlvollen Kunst, ein Gegensatz, der als solcher bewußt und betont blieb. Nun aber ein Mensch wie Erasmus, in Wesen und Werken gleich: fein, sauber, verletzlich, ebenso indigniert über ein schlechtes Essen wie über eine blutige Tat, unter Krankheit und Schmutz genau so leidend wie unter Torheit und Brutalität.

Erasmus und Holbein sind in ihrer Wesensart mit ihrer ganzen Zeit nur eine Möglichkeit unter vielen, wie die Klassik sich im Manierismus zu einem kaum merklichen Klassizismus erweichen kann. Der eigentliche Manierismus — gerade im 16. Jahrhundert bestimmt, in leidenschaftlicher Ekstase den Barock als zugehöriges Finale heranschwellen zu lassen — hat kaum noch Ähnlichkeit mit dieser frühen, gemäßigten, ein wenig frostigen Form. Und so ist es fast eine Ironie des Schicksals, daß, während Grünewald uns verloren ging, Dürer aber den Gelehrten stets einige Unbequemlichkeiten bereitete, das Bild Holbeins ungetrübt die Jahrhunderte überdauert und sei es auch nur die Solothurner Madonna, die in idealer Konkurrenz mit der Sixtina und dem Abendmahl unsere Kindheit durchwebt. Warum aber verlassen wir sie jetzt? Wohl nur aus dem einzigen Grund, weil wir an dem seltenen, schicksalhaften Wendepunkt stehen, eine wirkliche, echte, leidenschaftlich erstrebte Klassik ersehnen und erhoffen zu dürfen. Werden aber danach oder mitgerissen im Strom auch diese Idole sich wieder aufrichten dürfen? Wir wissen es nicht. Eines aber wissen wir: daß wir der Tragik der Geschichte nicht entgehen werden. Wir werden einen neuen Holbein und einen neuen Erasmus — und es sind dies noch die glücklichsten Möglichkeiten — erneut über die Jahrhunderte hinwegtragen, gleichsam hinausgeschmuggelt aus dem verlorenen Paradies. Welche Zeit und welches Land wird auch den Mut haben, den Glauben an sich selbst im Moment der Erfüllung freiwillig aufzugeben und das Zepter an die Zukunft weiterzureichen? Nur jene Zeiten, die den Erfüllungsgedanken nicht kennen, die an dem Punkt ihrer letzten und tiefsten Entäußerung angelangt vor sich selbst stets am Anfang oder doch mitten im Ringen zu stehen glauben, sie erwarten von dem Danach das Heil und sind doch meist Generationen um Generationen verstrickt in ruhelosen Gärungsprozessen. Wir werden es nie ganz begreifen und doch stets neu erfahren, daß die erstrebten Ideale uns nur kurz beglücken, daß die gemiedenen uns lange hindurch zur Pflicht und Aufgabe werden. Rembrandt endete kaum anders, nur tiefer und schmerzlicher als er begann, an sich selbst verzagend, das kurze und glückliche Dasein eines Rafael war dagegen fast schon zu lang, um nur eine Blüte zu tragen. Barocke Zeiten sind — nicht nur für uns, sondern schon für die ganze Antike! — ein oft qualvoller, nie endender Kampf, klassische sind das Geschenk eines Augenblickes.

---

# Der „Blick“ in der mittelalterlichen Kunst

Von

**Mela Escherich**

Der Mensch ist das Maß aller Dinge.

Als Dürer sich zu diesem Satz bekannte, war er nicht mehr der Gotiker des 15. Jahrhunderts, das ihn geboren hatte, sondern er stand in der Renaissance.

Das Maß aller Dinge war der Mensch natürlich von jeher; denn es ist nicht möglich, daß ein Mensch die Dinge um sich her anders als vom menschlichen Standpunkt aus messen kann. Aber jede Zeit mißt mit andern Augen.

Der grundsätzliche Unterschied von Gotik und Renaissance läßt sich kurz etwa dahin festlegen, daß „das Maß aller Dinge“ für die Renaissance ein figuraler, für die Gotik ein geometrischer Begriff war.

Für die individualistische Renaissance war der künstlerische Ausgangspunkt die Aktfigur, deren Proportion das Grundmaß für alles abgab. Die Gotik dagegen hat den Menschen nie in diesem Maß leiblich empfunden, weil sie in ihrer mystischen Einstellung dem Körper weniger Wichtigkeit zumaß.

So ist in der Bilddarstellung des gesamten nordischen Mittelalters die menschliche Gestalt einfach ein Teil der Komposition und steht zu ihr in einem Verhältnis wie der Zweig zum Baum.

Wie kam nun dennoch der Mensch (oder das in menschlicher Gestalt dargestellte göttliche Wesen) zur herrschenden Rolle?

Diese Rolle ist eine geistige.

Und wie läßt sich das Geistige darstellen? Einzig durch das Auge. Für das Wort fand sich das Spruchband; für den Gedanken der Blick.

Der Blick ist es, der das mittelalterliche Bild beherrscht. Und da der Blick immer in einer geraden Linie läuft, so ergab sich ganz von selbst ein geometrisches Gefüge, das zur Grundlage für die gesamte Konstruktion der Darstellung werden mußte.

Der Blick ist also maßgebend für das Bild.

Der Künstler fängt schon im ersten Entwurf das Geistige auf, bevor er sich mit der Darstellung der sinnlichen Eindrücke befaßt. Dieses, im allgemeinen Sinne für jede Kunst Gültige, wird hier prinzipiell das konstruktiv Gegebne.

Betrachten wir, gleichsam als Schulbeispiel, ein Meisterwerk der Miniaturkunst des 11. Jahrhunderts, die „Verkündigung an die Hirten“ aus dem Perikopenbuch Heinrich II. (München, Staatsbibl.)! In der Bildmitte steht auf der Spitze eines bewaldeten Berges der Verkündigungsengel. Etwas tiefer sitzen links zwei Hirten und ein Hirte rechts ist bereits im Begriff, dem Engel zu folgen. Die vier Gestalten sind in ein Dreieck hineinkomponiert, in dessen obere Spitze der Engel hineinragt. Dieses Dreieck ist sichtbar gegeben durch die Blicklinien. Von links und rechts laufen die Blicke der Hirten empor und treffen sich in den Augen des Engels, welcher auf den stehenden Hirten herabschaut. Und dieser Blick des Engels, welcher sich mit unerhörter Eindringlichkeit in den des stark davon betroffenen Hirten senkt, ist der eigentliche Inhalt der Darstellung: der Weckruf des Göttlichen! Und zugleich ist er im konstruktiven Sinne der Schlüssel des Bildes.

Der ganze Rhythmus der in allen Teilen wundervoll empfundnen Darstellung, die Ruhe des Waldgebirges, das weidende Vieh, das Aufhorchen der Hirten, spannt sich in die paar Linien, in denen sich das mystische Ereignis vollzieht und der stillen Stunde das Erlebnis gibt.

Diese auf die Blicklinie gestellte Konstruktion ist der herrschende Typ der Malerei des 11. und 12. Jahrhunderts. Die Künstler jener Zeit hatten ein ausgesprochenes Gefühl für die Fläche. Sie sahen in ihr (Wand oder Papier) das Grundmaterial, das vor allem betont und nie verschwiegen werden durfte. In diesem strengen System der Zweidimensionalität entwickelte sich die Darstellung zu einem Spiel von Spannungen, welche in der Fläche von einem Rand zum andern laufen. Und diese Spannungen wurden, in der doppelten Aufgabe der technischen und seelischen Lösung, durch die Blicklinie geregelt.

Ein Blick oder die Begegnung von zwei Blicken, welche sich die Waage halten, stehen im Brennpunkt des Motivs und oft werden dann in Gegenwirkung anders laufende Linien gebracht. Hiezu dient der Aufmarsch von Massen. In mehreren Reihen übereinander erscheint Kopf an Kopf und sämtliche Blicke laufen in einer Richtung, hiemit strenge Horizontalen bildend. So sehen wir es auf der „Verehrung des Lammes“ in der Bamberger Apokalypse und zahlreichen andern Darstellungen.

Bei Gruppen unterschiedlich charakterisierter Figuren entwickelt sich das Augenspiel zu fesselnder Dramatik. So z. B. auf dem „Lazarus“ des Goldenen Evangelienbuches Heinrich III., wo das Gastmahl des Reichen nebst dem Armen vor der Tür in eine ungemein lebendige Szene zusammengefaßt ist, in der wir die Stimmen der Einzelnen zu hören glauben. In der Mitte steht der Herr des Hauses, welcher als solcher durch die Blicklinie der drei zu ihm aufschauenden Tischgenossen charakterisiert wird. S e i n Blick senkt sich befehlend auf den von rechts hereintretenden

Diener, der diesen auffängt, und als Befehl mit einer abweisenden Handgebärde an den draußen liegenden Lazarus weitergibt. Der Arme begegnet dieser Gebärde mit einer bittenden Bewegung seiner Hand, während sein Blick sich in den des Reichen senkt. So ist der ganze Inhalt der Parabel von arm und reich in diese eine Blicklinie gebracht, die zwischen beiden läuft und durch den ausrichtenden Diener vermittelt wird.

Betrachten wir aber nun die Gesamtkomposition, so sehen wir, wie diese Linie mit der andern der aufschauenden Tischgenossen sich im Aufsteigen trifft und mit ihr eine stumpfe Spitze bildet, mit welcher der Kleeblattbogen der umrahmenden Architektur in Parallele tritt. Ein Beispiel somit auch, wie Malerei und Architektur im mittelalterlichen System zusammengehen.

*

Etwas anders liegt der Fall in der Plastik.

Zwar sind die imaginären Raumgrenzen ebenso verpflichtend, wie für die Malerei der sichtbare Bildrand; verpflichtender sogar für den strengeren Rhythmus der Gebärde. Aber eben weil die Gebärde in der Plastik stärker den Rhythmus bestimmt, fällt dem Blick — wenigstens vielfach — eine geringere Rolle zu.

So können wir aus einem der Hauptmotive des 13. Jahrhunderts, der Darstellung von Ecclesia und Synagoge, ersehen, wie die verbundnen Augen die plastische Wirkung nicht beeinträchtigen, im Gegenteil eher steigern.

Andrerseits aber hat der Steinbildner, durch das Aushöhlen der Iris oder durch das Stechen der Pupille, starke Mittel für den Ausdruck des Auges. Ein unvergeßlicher Eindruck ist bei dem Mainzer „Kopf mit der Binde“ der in die Ferne gerichtete Blick.

Von besonderem Interesse für diese Fragen sind die Apostelpaare der Ostchorschranken im Bamberger Dom. Diese hochreliefierten Körper, die vor der glatten Wand stehen, täuschen uns eine Beweglichkeit vor, daß wir einen Raum um sie zu empfinden glauben, der nicht vorhanden ist. Diese Wirkung und zugleich aber auch die seelische Spannung ist durch dreierlei erreicht: zum ersten durch das bewegte Fluten der Gewandung, das zum Ausdruck tiefer innerer Erregung wird; zum andern, durch die Verhaltenheit der Handgebärden und des Gesichtsausdrucks, die in Gegensatz zu den stürmischen Faltenläufen steht, und die Situation in einen zum Springen geladnen Augenblick drängt. Dialog, in höchster Steigerung. Und als drittes tritt nun hinzu der Blick.

Diese Männer suchen sich mit den Augen zu fassen. Und in ihren Augen steht schon der Gedanke, der in kurzem, zu wirksamem Wort geformt, dem Mund entfliehen wird. Die ausgehöhlte Iris gibt dem Blick Größe und Ruhe und zugleich flammende Leuchtkraft.

Und letzten Endes fühlen wir, wie die Blicke das Gefüge geben, in das sich alles eingliedert, und wie durch sie der Raum begrenzt und mit seelischer Spannung gefüllt wird.

*

In eine andre Entwicklug tritt dann die mittelalterliche Kunst mit dem Tafelbild. Jetzt wird das zweidimensionale System durchbrochen und die Tiefe öffnet sich.

Die geometrische Rolle des Blicks ist damit im wesentlichen beendet. Denn, Gestalten des Vordergrunds nach der Tiefe schauen zu lassen ist eine Aufgabe, die eigentlich erst der Barockzeit zufiel.

Und übrigens liegt der Fall so: Über Fläche, Höhe und Breite muß uns allein der Maler belehren; an der Tiefe aber wird sofort der Beschauer Mitarbeiter, weil er von ihr gezogen wird.

Und darum hört jetzt das Blickspiel der Gestalten auf und der Künstler ist bedacht, den Blick des Beschauers zu geleiten und ihm von Tiefe zu Tiefe immer Neues zu zeigen.

Der Raum erhält Volumen.

Er wird als Körper empfunden, der irgendwie dekliniert werden muß. Der Kampf wider den Goldgrund beginnt. Die Landschaft entsteht. Der geschlossne Raum gewinnt Perspektive. Die Maler staffeln das Raumbild phantastisch mit Durchsichten, setzen hintereinander Zimmer, Gänge, Terrassen mit Aussicht von den letzten Räumen in die Landschaft, die wiederum durch Straßen, Brücken, Flußbiegungen, vorspringende Ufer in unendlichen Varianten Tiefengliederungen erhält. Kirchenräume empfangen gesteigerten Reiz durch Ausblicke in Seitenschiffe, Kapellen, Chorumgänge. Und ebenso dient das durch Fenster und Türen einbrechende Licht zur Proportionierung des Raumkörpers. Und durch diese Raumbilder wandeln Menschen und fügen sich in strenger Regie dem architektonischen Rhythmus ein.

So ist es bei den Eycks und im wesentlichen in der ganzen westeuropäischen Malerei.

In der deutschen Kunst dagegen, und zwar besonders am Mittelrhein und in Seeschwaben, herrscht seit dem Beginn der Tafelmalerei ein linearer Stil, welcher die Figur zum Ausgangspunkt für den Raum macht und hiemit gewissermaßen die hochmittelalterliche Tradition weiterführt; aber jetzt im dreidimensionalen System.

Nun werden in die Tiefe laufende Diagonallinien bevorzugt und auf diese der Brennpunkt der seelischen Darstellung gelegt. Ein beliebtes Motiv: die Schrägstellung des Sarges Christi. In dieser Schräge liegt der Leichnam oder steht in schräger Wendung der Auferstandne.

Diese Generation setzt die Iris scharf in die Ecke des Auges und erzielt damit die Wirkung eines Punkts, der etwa dem musikalischen Wert

des Notenkopfes entspricht, und somit für die malerische Konstruktion die Wertverteilung angibt. So basiert in dem schönen Ortenberger Altar (Museum Darmstadt) das einzigartige Zusammenklingen von Farbe und Form auf der rhythmischen Verteilung der Augen als Punkte. Diese Rhythmik gibt auch die Freiheit, die Iris nicht bloß als Linienauslauf, sondern gelegentlich auch bloß als Punkt zu werten. So wirken z. B. auf der raffiniert entworfenen Gruppe der Frauen unterm Kreuz auf dem Thomasaltar des Meisters Francke die Augen als verstreute Punkte. (Welchen Wert der Meister auf diese Konstruktion legte, verrät er scherzhaft selbst: die letzte Figur links mit dem geschlossenen Buch auf dem Schoß hält auch, wie vom Lesen ermüdet, die Augen geschlossen; aber andeutend legt sie den Mittelfinger ihrer Linken an das Augenlid auf die Stelle der Iris!)

Betrachten wir zuletzt noch Konrad Witz! Er ist für seine Epoche nicht bloß der größte deutsche Meister der Farbe, er ist auch der bedeutendste Kunsttheoretiker. Jedes seiner Werke ist eine neue Lösung künstlerischer Probleme. Er durchackert gleichsam alle Möglichkeiten der Bildgestaltung. Und nimmt überall den Menschen als Ausgangs- und geradezu als Ausstrahlungspunkt imaginären Liniengefüges*).

So entwickelt er auch die Blickführung streng systematisch, wobei ihm seine ausgeprägte Neigung für Zweifigurengruppen entgegen kommt. Er wählt als Gegenspiel meist den erhobnen und den gesenkten Blick. Auf dem Heilsspiegel-Altar sitzen Figurenpaare oder eine Gestalt kniet vor der andern. Die sich begegnenden Blicklinien haben gleiche Länge und laufen neben einander, während in der hochmittelalterlichen Malerei der Blick sich immer in einer Linie trifft — ein grundsätzlicher Unterschied. Die hochgotische Konstruktion ist absolutistisch; die spätgotische differenziert.

Bei Raumtiefen wendet Witz die Blickführung in Staffelungen an. Auf dem „Fischzug Petri“ des Genfer Altars zerlegt er die Landschaft in drei Flächen. Vorder- und Mittelgrund sind der See. Vorn wandelt Christus auf den Wellen, im Mittelgrund fahren die Jünger im Schiff. Die Gruppe im Schiff zieht wie eine Silhouette vorüber und ebenso ist die Gestalt Christi ins Profil gestellt, so daß es sich klar um zwei Flächenschichten handelt. Die Blicke Christi und der Jünger, in deren Begegnung die ganze Szene gipfelt, treffen sich in Wirklichkeit nicht, sondern gleiten schräg aneinander vorbei. (Es wäre durchaus falsch, hierin einen technischen Fehler sehen zu wollen; denn ein Künstler wie Witz beherrscht

*) Näheres hierüber in meinem Aufsatz „Wie Konrad Witz konstruierte“ im Jubiläumsheft der „Studien zur deutschen Kunstgeschichte“, Straßburg 1934.

seine Mittel.) Der heranschwimmende Petrus, dessen Blick sich am nächsten mit Christus trifft, vermittelt die Differenz.

Auf der „Befreiung Petri“ desselben Altars geben die sanft gesenkten Blicke des Engels den leise gleitenden Rhythmus an, in den die traumhaft visionäre Stimmung der Szene gebunden ist.

In der Nürnberger „Verkündigung Mariä“ beherrscht der magische Blick des Engels den Vorgang. Der Engel und Maria sind in ein Dreieck komponiert, das mit der Spitze nach unten steht und dessen obere Linie von Aug zu Aug der beiden Gestalten läuft. Dieses imaginäre Dreieck wird zur Betonung des geometrischen Motivs, sichtbar gezeigt in den Dreiecken der Kopf- und Fußknaggen des Gebälks der Stube.

*

Wir sehen aus diesen wenigen Beispielen, die sich beliebig vermehren lassen, den konstruktiven Geist des Mittelalters, das unerbittliche Ringen der Künstler um das „Geheimnis des Werks“, das verborgne Maß aller Dinge, das nicht bloß im Menschen, sondern im ganzen Kosmos ist und für die Kunst in Punkt, Linie und Fläche seine Formulierung findet.

---

# Weltkrieg und Literaturwissenschaft

Von

**Dr. T. Kalkschmidt,** Marburg/Lahn

Die folgenden Gedanken und Gesichtspunkte gehören der Nachkriegsgeneration an und möchten von daher ihr Recht und ihre Notwendigkeit, aber auch ihre Entschuldigung und Grenze nehmen. Die Forderung, die Wissenschaft habe die Voraussetzung ihrer Zeit anzuerkennen und die Gebundenheit an eine solche Voraussetzung nicht nur als Beschränktheit und Mangel, sondern vor allem als den tragenden Grund der geistigen Welt und als einen entscheidenden Erkenntniswert anzusehen, ist heute bereits so oft ausgesprochen worden, daß sie Gefahr läuft, nicht mehr verstanden zu werden. Es wird immer wieder notwendig sein, dem für richtig und wahr Erkannten und Bekannten die Maske der Selbstverständlichkeit und Alltäglichkeit vom Gesicht zu nehmen und ihm die manchmal so überraschenden Folgerungen abzugewinnen. Die allgemeine Bekanntschaft mit dem Gegenstand, die uns ganz erfolgreich vor dem vertrauten Umgang mit ihm schützt, wollen wir in folgendem zu beseitigen versuchen.

H. Langenbucher schreibt in seinem Buch „Volkhafte Dichtung der Zeit"[1]), er habe eine Gliederung nach Themen und Stoffen bevorzugt. Dabei habe er auf beglückende Weise erleben dürfen, „mit welch innerer Selbstverständlichkeit die deutsche Dichtung der letzten Jahrzehnte das Leben des Volks mit ihren Werken begleitet — —". Auf die Anwendung der herkömmlichen literargeschichtlichen Begriffs-, Epochen- und Schulbezeichnungen habe er verzichten können. „Ismen" besäßen im heutigen kulturellen Leben kein Recht mehr. Wilhelm Stapel[2]) formuliert: „Dichtung ist nicht angewandte Ästhetik, sondern Lebenshilfe". Die „ewigen" Fragen der Gemeinschaft, das politische Gesetz der Dichtung müssen an Hand unseres heutigen politischen Erlebens erschlossen werden. Wir stehen noch am Beginn. Um das Lebendige geht es.

Der Vorwurf, der hier gegen die Literaturwissenschaft und Ästhetik überhaupt erhoben wird, ist deutlich spürbar. Daß die Literaturwissenschaft nicht einmal fähig sein soll, ernsthaften Bemühungen wie denen Langenbuchers um die gegenwärtige Literatur das Handwerks-

---

[1]) „Volkhafte Dichtung der Zeit." 2. Aufl. 1938. S. 12f.

[2]) Aufsatz: „Die deutsche Dichtung in der Schule" im „Deutschen Volkstum", Jahrg. 1935, H. 3.

zeug, geschweige denn einen festen Maßstab zu liefern, und daß dieses Maß augenscheinlich der politischen Realität und nicht dem objektiven geistigen Urteil entnommen werden kann, muß den in der Sache Verantwortlichen nachdenklich machen und zur Selbstbesinnung aufrufen. Freilich kann sich der Literaturhistoriker fragen, ob er vor dem Schrifttum der Gegenwart oder das Schrifttum der Gegenwart vor ihm versagt habe, und er wird leicht geneigt sein, das zweite anzunehmen. Denn wenn die Dichtung heute nur vom Volke her und als Lebenshilfe der Gemeinschaft zu verstehen ist, so kann es sich ja da um die besonderen Umstände unserer heutigen Lage handeln. Deshalb behalten doch die Gesetze der absoluten Großen Kunst ihre Gültigkeit.

Indessen haben sich auch innerhalb der Literaturwissenschaft Zweifel erhoben entweder in der Form eines Bekenntnisses zur Zeit oder sogar in Form einer Kritik an der lebensfernen Ästhetik der „objektiven" Kunstlehre. B. v. Wiese[3]) hält für notwendig, sich wieder ein Bewußtsein vom geschichtlichen Zusammenhang zu geben, in dem eine Zeit steht, für die die Werte der Kultur gegenüber den realen Lebensnotwendigkeiten fragwürdig geworden sind. Die zwei Begriffe „absolute" und „politische" Dichtung gelten höchstens als Pole. Eine Antithese gibt es nicht. Die absolute Kunst legt Sein als Ganzes aus, doch auch das Sein als Ganzes enthält historische Situation. Diese Situation „enthält nichts beliebig Willkürliches; sondern sie ist das Sein selbst, insofern es durch und in dieser Situation da ist" (S. 21). W. Linden[4]) geht bereits sehr viel weiter. Er fordert einen „literarhistorischen Realismus" der neuen nationalen Literaturwissenschaft. Das grundlegende Erlebnis des großen Dichters ist „die Begegnung mit den großen Schicksalen seines Volkes und dem in ihnen sich offenbarenden göttlichen Geiste der Welt" (19). Geist und Leben, Idee und Wirklichkeit gilt es zu erfassen. Nach K. J. Obenauer[5]) muß die Poetik zu klaren Vorstellungen über Sinn und Mission des Dichters im volkhaften Staat kommen. Sie ist nicht nur Lehre von den Formen, sondern auch vom Leben und den Lebensgesetzen der Dichtung. Sie hat nicht nur zu sagen, was war und ist, sondern auch „was Dichtung sein kann und soll" (S. 8). Das Wesen der rein ästhetischen Form wie der volkhaften Kunst ist zu bestimmen. Der Begriff „Volk" muß erklärt werden, wenn der Begriff „politische Dichtung" klar werden soll. Der Kreis, für den der Dichter schafft, die konkrete Situation ist wesentlich. H. Kindermann[6]) sieht in der gegenwärtigen Wandlung des deutschen

[3]) „Politische Dichtung Deutschlands." Berlin 1931.
[4]) „Aufgaben einer nationalen Literaturwissenschaft." München 1933.
[5]) „Volkhafte und Politische Dichtung." Leipzig 1936.
[6]) „Die deutsche Gegenwartsdichtung im Aufbau der Nation." Berlin 1936.

Schrifttums vor allem die Befreiungstat des Führers sich auswirken, die alle schöpferischen Gebiete des deutschen Lebens erfaßt hat.

Wir greifen nur einige Stimmen heraus. Es kommt uns auch nicht darauf an zu zeigen, welche verschiedenen Wege und Möglichkeiten heute gesehen werden, sondern die allgemeine Anerkennung zu unterstreichen, die jetzt geschichtliche Realitäten für die Literaturwissenschaft besitzen. Die Kluft zwischen realer und idealer Lebensbewältigung, zwischen politischer Wirklichkeit und geistiger Möglichkeit zu überbrücken, ist das Anliegen. Die politische Tat scheint den Geist entthront zu haben, wenn sie ihm Weisungen und Aufschlüsse geben, ja wenn sie ihm erst die Möglichkeit zu bestehen verschaffen kann. Wie die Not des Kriegs und Nachkriegs den Geist vergewaltigte, so weist heute die Überwindung dieser Not mit politischen Mitteln dem Geist bestimmte Bezirke zu und richtet ihn auf neue Fragen hin. Das überpersönliche Gesetz der Gemeinschaft fügt den schöpferisch freien Trieb und Willen ein ins Ganze, und in diesem Ganzen ist auch das Faktum, die sehr einfache und schlichte wirkliche Situation des Menschen, in der er lebt und leben muß, anerkannt. Der Geist ist bescheidener geworden, und die Kunde und Lehre von Dichtung und Schrifttum vermag Zeit und Gegenwart nicht mehr auszuschließen und sucht mit Recht nach Formen, um sie zu begreifen und dem Geist wiederum anzuverwandeln; denn Wirklichkeit ist ja Wert, und Tat enthält den Geist der Entscheidung.

Nun hat sich gerade an der Stellung der Literaturgeschichte zum Schrifttum der Gegenwart gezeigt, daß die überlieferten Schulbegriffe nicht ausreichen. Es ist auch kein Zufall, daß dort, wo versucht wurde, ein neues Verständnis für Dichtung überhaupt zu gewinnen, die Neigung vorhanden war, das Gegenwartsschrifttum einzubeziehen, also den objektiven Standpunkt, der zeitlichen Abstand verlangte, zu verlassen. Gerade hier in der Gegenwart war Dichtung in ihrem Lebenszusammenhang ganz eindeutig gegeben und von da her zu begreifen. Das Urteil stand noch nicht „darüber", es war selbst eine unmittelbare Lebensäußerung und Wirkung und Folge jenes Lebens, das da beurteilt werden sollte. Wenn es sich an die Überlieferung der Ästhetik hielt, wurde es ganz offenbar dem Lebensgefühl und Selbstbehauptungstrieb der Zeit nicht gerecht. Da mußten Bücher wie Hans Grimms „Volk ohne Raum" oder Kampflieder der Bewegung als „Tendenz" abgetan werden. Dieses Schrifttum war übervoll von den Leidenschaften und Problemen der Zeit. Es drückte ganz offensichtlich das Leben unserer Zeit wahrer und echter aus als die Form- und Zier- und Sprachkunst vieler Dichterliteraten.

Wenn sich aber aus der Begegnung mit dem Schrifttum der Gegenwart für die Revision der ästhetischen Grundbegriffe lernen ließ, so mußte

dort am meisten zu lernen sein, wo die Grundbegriffe ganz eindeutig versagten: an der Kriegsliteratur. Bücher von Remarque oder Jünger wurden auf das erbittertste abgelehnt oder auf das höchste gepriesen, nicht nur von der Tagespresse und nicht nur aus Mangel an kritischem Verstand. Allem Anschein nach ging es hier um mehr als um Unterhaltung, Erbauung, Ergötzung, geschliffene Form, um mehr als um Erzählung von merkwürdigen Begebenheiten; es ging um eine bestimmte Haltung und Entscheidung. Das ruhig abwägende Urteil des ästhetischen Beobachters schlug um ins allerdings „politische" Bekenntnis. Es zeigte sich das Unvermögen zur Gerechtigkeit. Ob da das hohe Erbe der Sprache Goethes und Schillers bewahrt und in ziemlicher Weise verwaltet wurde, selbst das erschien nebensächlich. Der ästhetische Begriff mußte versagen, denn er erkannte nicht den absoluten Anspruch an, den der Weltkrieg als schicksalhafter Augenblick der Zeit erhob: das Ich im Ganzen und Großen des Volks- und Weltschicksals Krieg aufgehen zu lassen. Wen dieses Schicksal nicht über sich selbst hinausriß, war nicht nur ein schwacher Dichter oder Schriftsteller, er war ein Jämmerling oder ein Verbrecher. Der Weltkrieg als die höchste Gelegenheit des Einsatzes und der Bewährung, der Weltkrieg als die entsetzlichste Sinnlosigkeit und Teufelei der Weltgeschichte — die Ideen über den Sinn standen einander schroff gegenüber, schlossen einander aus. Die Ideen schwebten nicht mehr irgendwo im Raume der Vernunft, die Unvernunft und Übervernunft der menschlichen Gesamtentscheidung verstieß gegen die klaren Regeln der Verständigung!

Bei der systematischen Analyse des Kriegsschrifttums ergab sich eine besondere Lage des Verfahrens. Es konnte nicht genügen, die einzelnen Werke rein aus sich heraus als in sich geschlossene Welt anzusprechen und auszulegen und als vollgültige Gestalt hinzunehmen. Die Gestalt des Fronterlebnisses wurde erst von verschiedenen Blickpunkten her plastisch sichtbar. Die individuelle Form, die noch jedes Zeugnis besaß, wurde zum Organ und Glied der Gesamtgestalt[7]). Was auch im „sachlichen Stil" Zeugnis ablegte, war niemals selbst Gesamtgestalt, sondern ihre Stufe; ja manchmal zerfiel es sogar vor diesem großen Ganzen in seine Elemente (wenn etwa aus einer Erzählung, einem Bericht, einer Schilderung die bestimmten Typen des Frontsoldaten oder der Landschaft und Begebenheit herausgegriffen wurden). Es handelte sich hier nicht lediglich um eine Vernachlässigung der individuellen Gestalt eines Werks, sondern es wurde einem höheren Gesetz Rechnung getragen, das noch

---

[7]) Die lit.-histor. Arbeiten, auch über die ausländische Kriegslit., berücksichtigen das meistens in der Aufteilung und Gliederung des Stoffs. V. erhob diesen Gesichtspunkt zum maßgebenden in seiner Arbeit (Der deutsche Frontsoldat. Mythos und Gestalt. Berlin 1938.).

nicht endgültige Gestalt im Wort gefunden hatte; denn die Ilias und Odyssee des Weltkriegs waren nicht da, die Zusammenschau all dieser Einzelformen und Stufen. Es wurde einer Eigenschaft des Weltkrieges selbst Rechnung getragen, also einer Eigenschaft der geschichtlichen Realität und nicht der Form, die das ungebundene schöpferische Vermögen des Menschen geschaffen hatte. So konnte gesagt werden, dieser Stoff besitze sein eigenes Gestaltungsgesetz, ja seine eigene Gestaltungskraft (Dichter wie Dwinger waren im Kriege zu „Dichtern" geworden und vermochten nur den Krieg zu „gestalten", denn der Krieg hatte sie gestaltet)[8]. Wieder ist die Realität als Gesetz des Geistes anerkannt, die Idee (in diesem Falle die freie künstlerische Phantasie) wird aus ihrem hohen Sternenreich herabgezwungen in das handelnde Leben. Sinn liegt schon in der Wirklichkeit, der Krieg birgt bereits „als Volkskrieg einen Ursinn", sein Stoff hat „ein dämonisches Geheimnis"[9]), eine „sinnbildstarke Wirklichkeit", die etwa Hölderlin versagt war. Neue Kräfte tragen den Dichter heute, sie wirken in Weinhebers Gefallenenhymne, der Dichter der Gegenwart erreicht hier den Gipfel seines Schaffens[10]). Am Fronterlebnis zeigen sich erst klar die Grenze und Tragik Rilkes[11]).

Wir ziehen den Schluß: Wenn die neuen Begriffe, die sich die Literaturwissenschaft schaffen möchte, richtig sein sollen, müssen sie aus der Bestimmung unserer gemeinsamen Existenz in unserer Zeit gewonnen werden. Wenn der Weltkrieg einen entscheidenden Erkenntniswert besitzt, so besitzt er ihn auch für die Erneuerung der Dichtungskunde. Gäbe es auch keine Dichtungen und Gestaltungen des Fronterlebnisses, auch dann dürfte das Schrifttum, das Bericht und Bekenntnis abgibt, beanspruchen, als Zeugnis einer Existenz und Realität, die jeder Idee und jedem geistigen Stand heute erst die Brücke zum Leben schlagen, veranschlagt und gar nicht hoch genug veranschlagt zu werden.

Die Interpretation des Worts beginnt sich heute mit der groben Existenz des Menschen einzulassen. Sie fragt nicht nur nach der vollendetsten Form des Worts, sondern auch nach den entscheidendsten Realitäten unserer Zeit und Geschichte. Was ist und was ohne Zutun des menschlichen Willens und Geistes ist, soll wahr und echt sich zeigen. Es erscheint auch dort, wo die Sprache zu stammeln anfängt oder nur noch sagt, was viele sagen. Es ist wiederum kein Zufall, daß im Gegensatz zu anderen Gebieten auf dem Gebiet des Kriegsschrifttums Chronik, Tagebuch, Brief

[8]) Vgl. H. Pongs, „Krieg als Volksschicksal", z. B. die Besprechung Dwingers.

[9]) Vgl. Pongs, ebenda S. 89.

[10]) Vgl. Pongs, „Neue Aufgaben der Literaturwissenschaft", in Dichtg. u. Volkst. Bd. 38, H. 3, Abschn. 5 (Über die polit. Dichtg. d. Gegenw.).

[11]) Vgl. Pongs, „Rilkes Umschlag und das Erlebnis der Frontgeneration", in Dichtg. u. Volkst. Bd. 37, H. 1.

des einfachen Soldaten noch gültiges Zeugnis vom Kriegserleben und nicht nur vom Kriege selbst ablegen. Der Krieg scheint selber schon Erlebnis und Erkenntnis zu sein. Die Existenz ist schon Gestalt!

Aus der menschlichen Gesamtwirklichkeit des Weltkrieges, soweit sie sich heute aus den Zeugnissen erschließen und zusammenfassen läßt, greifen wir nur eine Hauptrealität heraus, weil sie die entscheidendste der Gegenwart geworden ist: Gemeinschaft als Schicksal und Opfer. Der letzte Kern des tatsächlichen Geschehens ist der geforderte und geleistete Einsatz des Lebens. Der letzte Sinn, der ganz unmittelbar als Tatsache dieses Einsatzes steht, ist das Opfer. Der Tod der zwei Millionen für das Vaterland steht über jeder Sondermeinung und jedem Sonderverhalten. Er ist eine Tatsache. Die Gestalt des „Unbekannten Soldaten" faßt sie als menschliche Wirklichkeit zusammen. Die Fülle der Aussagen und Bekenntnisse erkennt sie immer wieder als letzte Gemeinsamkeit an. Dieser Mythos ist allgemeingültig, unantastbar, unanfechtbar und prägt doch einen ganz besonderen einmaligen Sinn und Inhalt. Über das Entweder-Oder der Entscheidung und Bewertung ragt er weit hinaus. Der Krieg als höchste Gefahr der Kultur, als der Ursprung alles Großen, als Zerstörer und Entdecker verdammt und gefeiert — das alles fällt ab und versinkt. Die einzelne Tat, das rühmliche oder unrühmliche Verhalten werden unwichtig. Und es ist nicht nur der Tatbestand: zwei Millionen Tote, sondern das Opfer, eine Erschütterung und Umkehrung einer Ordnung, die bisher bestand, und die Aufrichtung eines neuen Gesetzes. Leben lebt fort im Tode. Die Person stirbt, das Wir steht auf, denn das Gedächtnis baut in den leer gewordenen Platz das Mal. Aus dem versunkenen Sein steigen Aufgabe und Verantwortung empor. Das Leben räumt den Platz dem andren Leben, dem Sinn. Das Menschliche in jeder Sondergestalt ist verloren, und dabei wird die Ohnmacht des Menschen offenbar. Die Millionen haben keinen Namen. Sie sind Masse. Der Tod ist Masse geworden. Das Zeitalter zeigt sein Gesicht. Der Mensch stirbt aus Zufall, ein Atom, unkennbar und ohne Sprache, zersprengt ins Nichts. Es besteht die Tat nicht fort und nicht das Andenken an die Person, geschweige denn ein Nachruhm. Das Nichts ist da. Auch im Führer. Er zeigt die große Freiheit des Menschen. Sie steigt auf, reißt zum Ganzen und gibt sich hin, vollzieht als erste das Gesetz, schlägt um in die Notwendigkeit: Der Führer fällt zuerst. Was Art und Wille von sich aus tun, heißt nicht, dem eigenen Gesetz nachgehen, sich unterscheiden und absondern, sondern das Allgemeine, dem alle gleich verfallen sind, das Schicksal stärker fühlen als die anderen, es stärker bejahen und ihm unbedingter verfallen sein. Die größere Kraft und Fähigkeit den eigenen Willen durchzusetzen heißt, dem Schicksal und der Grenze eher zu begegnen. Der Mensch in seiner Art zu leben, zu handeln, zu entscheiden steht vor dem Ganzen,

steht gegenüber und wird Glied und Ring der Kette, gleich und ohne Merkmal und Erkennungszeichen, steht in der Front. Das Sonderwesen Mensch ist „Existenz" geworden, es lebt im Angesicht des Todes. Das Nichts ist da. Und was besteht, sind nicht die Leistung und Tat, sondern der Sprung ins Nichts, der Glaube. Das Nichts schlägt um, und was verbrannt wird, schlägt als Flamme hoch. Aus Tod wird Opfer, aus Menschen Gemeinschaft, aus Schicksal Gesetz; denn „Front" ist ein metaphysischer Begriff.

Der Weltkrieg ist ein Phänomen an sich. Nur als solches soll er hier gelten und nicht als Schlußpunkt und Folgeergebnis verschiedener Ursachen, die vor dem Jahre 1914 liegen. Er ist Schicksal, das heißt Stiftung, und sein Sinn ist tragisch. Denn er ist im Wesen nicht Abschluß und Ausdruck der Krise einer Zeit, die der Mensch durch irgendein Verhalten, eine besondere Handlungs- und Denkweise selbst verschuldet und verursacht hat. Nicht die Entstehung des Kriegs ist sein Wesen, sondern die Erscheinung Krieg an sich, die Erscheinung Weltkrieg an sich. Nicht die Herkunft des Frontsoldaten aus dem Bürger-, aus dem Bauerntum, aus dem Norden oder Süden Deutschlands ist sein Wesen, sondern die Front! Das Wesen der Fortwirkung des Kriegs liegt im Schicksal, in der Gleichheit vor dem Schicksal, in der Ausrichtung und Blickrichtung auf eine Sache. Es ist die Tatsache: Millionen sind gefallen, und nicht auf die verschiedenen Folgerungen, die gezogen werden, kommt es an, sondern auf die Verantwortung, auf die Tatsache wiederum, daß gefolgert wird. Sie ist der neue Gehalt, sie ist der Seelengrund der Zeit. Überall wo Gefühl und Bewußtsein der Zeit vorhanden sind, ist auch dieses Ereignis da. Es ist Geschichte und nicht ein ewiges Naturgesetz, nicht der Lauf eines Gestirns, das in ein neues Haus des Himmels tritt. Es ist der Einbruch fremder Wirklichkeit. Die Generationen, die vor uns lebten, standen nicht unter diesem Zeichen und verstehen es nicht zu lesen. Sie helfen nicht weiter. Unsere Zeit kann sich das Erbe nicht mehr schenken lassen, sie muß es sich erobern. Aus Geist ist Lebenshilfe geworden. Wir stehen in der „Volkwerdung".

Ob Volk ist und ob Volk sein soll, darum geht es nicht, sondern um dieses: wann war Volk und wo ist heute Volk und wo steht seine Pflicht, wo bewährt es sich? Wo geschieht Volk? Der Begriff „Volk", den wir heute haben, enthält das Schicksal, das uns zwang, Volk zu begreifen. Volk ist Gemeinschaft vor dem Schicksal. Ein Wort, in tausendfacher Weise heute gebraucht, erklärt, erhoben und beschworen, mehr der Leidenschaft als der Ordnungskraft der Erkenntnis zugehörig, kann wohl von uns hier nicht in zeitlos gültigem Sinn umschrieben werden. Denn wir wissen: „Volk im Werden", Volk vor dem Schicksal ist Volk im Weltkrieg. Genauer: Volk sind jene zwei Millionen, die gefallen sind

ohne ein Ansehen der Person. Das ist keine erschöpfende und erst recht nicht eine allgemeingültige Bestimmung. Aber sie trifft den Kern, weil sie nicht eine subjektive Wirklichkeit des Menschen erfaßt, sondern ein reales Ereignis unserer Zeit, und zwar die erste Realität unserer Zeit überhaupt. Sie ist nicht richtig im formalen Sinn, aber wesentlich, weil „Volk" so begriffen erstens nur für uns Deutsche wirklich ist und zweitens nur für uns Deutsche der Gegenwart existiert. Volk gewinnt Gestalt in der Antwort auf die Zeit. Es vollzieht sich und geschieht.

Der Rang (nicht der Inhalt) der Gemeinschaft Volk bestimmt sich danach, um wieviel fester und tiefer die Menschen in ihr verwurzelt sind als in jeder anderen Gemeinschaft. Er bestimmt sich nach dem Grade dessen, was den Menschen in gemeinsamer und gleicher Weise angehört. Diese gleiche Sache ist im Krieg aber eine andere als im Frieden. Nicht weil an der Front eine Pflicht zu erfüllen und von jedem eine Arbeit verlangt war, wurde Volk und entstand die Frontgemeinschaft. Das galt auch in der Heimat, und trotzdem gab es vor 1914 Klassen und Unterschiede, die das Ganze in Frage stellten. Aus Ständen, Berufen, Stämmen, Anschauungen, Interessen, praktischen und geistigen, wurde im Kriege Existenz an der Grenze, Leben vor dem Tode. Es galt jeder gleich viel, gleich wenig. Die Leistung war verschieden, einer handelte für zehn oder hundert andere, sein Mut, seine Geschicklichkeit waren größer, sein Gewissen strenger, sein Blick aufs Ganze klarer. Der eine war geborener Soldat, Krieger, und er fand auch in diesem unkriegerischsten aller Kriege noch die Gelegenheit. Der andere fand keine und war schwach und bequem. Es gab Gemeine und Offiziere, Ersetzliche und Unersetzliche. Das Verdienst war verschieden. Die Orden waren verschieden. Aus der gleichen Aufgabe, die zu lösen war, erwuchs noch nicht die tiefere Gemeinsamkeit und eine Einheit des Menschen. Die Auswahl der Tüchtigsten stand gegen die Masse. Die Front war aber mehr als eine Auswahl und Leistungsgemeinschaft. Sie war Existenz des Menschen. Keiner war ersetzlich und umgekehrt, keiner war unersetzlich. Die Frontkameradschaft erwuchs wohl aus dem Mit- und Zueinanderleben, aus den Entbehrungen und gegenseitigen Hilfeleistungen im Graben oder auf den Märschen. Aber das war auch wieder gefährdet und zu erschüttern. Nicht alle waren ehrlich und bereit, das Ihre zu tun. Und die es nicht taten, hatten oft mehr zu sagen als die anderen. Ein Band, das sich um alle schlang und immer fester zusammenzog, war die Gegenwart des Todes. Frontgemeinschaft machte offenbar: Jeder hatte einen Anteil, der schwerer wog als irgendeine Leistung: das Leben selber.

Doch beschränkt sich der Rang der Front auch wieder. Es fehlt ihr das Zuhause, und sie vermag sich nur ihre besondere Heimat zu schaffen.

Die Natur und Landschaft der Erde, das Gewächs, Wachstum und Regel von Tag und Nacht, von Schlaf, Ruhe und Arbeit, Beschäftigung fehlen. Die Artillerie, die Sturmbefehle nahmen keine Rücksicht darauf. Heimat — das ist Urlaub. Urlaub vom Leben. Eine Pause. Der Mann kehrt an die Front zurück — jetzt geht das Leben wieder an. Die Frau fehlt im Kriege, die Liebe fehlt im Kriege. So entsteht eine Leere im Dasein; denn der Mensch ist Wesen des Wachstums, der stillen, festen, tragenden und erhaltenden Mächte. Die Front hat kein Wissen davon, daß das Gewaltige der Erde im Unsichtbaren reift und wird. Die Erde ist Planet und Urland, nackt und aufgerissen und nicht verhüllt vom langen Wachsen und Vorrücken der Zeit. Sie ist nicht eingeschlossen in die Natur, die Front rückt sie heraus. Tier und Pflanze, Haus und Feld standen in ihrer Not und nicht in dem starken Sinn ihrer geheimen Kräfte da. Der Mensch sah sich den Elementen ausgeliefert, ihren wuchtigen Spielereien mit allem Lebendigen, mit Bäumen und Körpern, mit Menschen. Alles zerfiel in Teile und alles war teilbar und zerstörbar, die Landschaft, die Dinge, die Wesen, die darin waren und darin lebten. Von der Natur, die unbeachtet fortdauert und sich fortpflanzt, von ihrer Macht, die Gestalten prägt, blieb nur eins übrig: Gestalt der Natur im Kriege war die Kameradschaft! Das Wichtige ist: Eben im zwischenmenschlichen Bezirk wird die Wachs- und Hausordnung der Natur entdeckt. Die Kameradschaft in einer „Gruppe“ ist eine Zelle, die wächst, sich organisiert und gestaltet und unzerreißbar, unzerstörbar wird. So fügt sich Zelle an Zelle, wiederum nicht auseinanderzuteilen. Die Front ist ein Wesen und nicht bloß eine Anzahl von Soldaten. Der ganze Mensch gehört in die Front. Sie zieht immer wieder an. Er fühlt sich vertrieben und ausgestoßen, wurzellos, wenn er sie verlassen hat. Die Kameradschaft der Front entspricht nicht bloß in einem zwischenmenschlichen Bereich der Natur- und Mutterordnung der Welt, sie bedeutet das nicht bloß, sie ist diese Ordnung selber, sie ist das Wurzelgefühl schlechthin, das der Mensch im Kriege überhaupt haben konnte. Genau so lebt aber auch ein Kronengefühl des Menschen, wenn man so sagen darf, an der Front. Es ist nicht das Bewußtsein des Kulturbesitzes. Auch der Geist ist wiederum Mensch und das Verhalten mit Menschen, keine objektive Welt und objektiv überlieferte Welt. Die Gestalt der Idee im Führer und nicht die Idee an sich, das Bewußtsein, wird zugänglich. Immer sind es Menschen, die das Große tun und vorleben, und nicht Zeugnisse der großen Vergangenheit, die es zeigen und zur Verehrung rufen. Und auch der vorlebt nimmt die Kraft nicht nur aus der übermenschlichen Idee, sondern auch aus dem mächtigen Gefühl, das ihn an jeden seiner Kameraden erinnert. Was schöpferisch und geistig sich vollzieht im Krieg, ist ein Mit- und Für- und Vorleben zwischen Menschen

und ereignet sich nicht im Werk, im überlieferbaren Zeugnis der Kultur. Die Kultur des Kriegs ist der Führer einer Gruppe, einer Gemeinschaft.

Wir wollen nur anmerken, Leistungen des Kriegs, die sich wirksam in den Gebilden des Stils und Ausdrucks der Zeit, der Kultur im allgemeinen Sinne fortpflanzen, sind ebenfalls vorhanden, aber sie bleiben im Bereich der Technik. Organisation, schnelle Vermittlungs-, Sammlungs-, Planungs-, Ausrichtungsmöglichkeiten, Bewältigung des sprödesten und härtesten Materials, Verhärtung der Genauigkeit — der „sachliche Stil" ist das Formergebnis. Vom Menschen aus gesehen heißt das „Typus". Diese besondere Leistung des Krieges ist aber auch nur von seinem Kern, von der Hauptrealität her zu begreifen. Der Tod zwang den Menschen zum Gesetz. In diesem Falle zur Einschaltung in die Maschine, zum Gehorsam und Verzicht auf die persönliche geistige Freiheit.

Kultur und Natur des Weltkriegs sind Führertum und Kameradschaft, sind der Mensch, sind das Sein und Verhalten der Menschen gegeneinander, miteinander, füreinander. Sie sind konkrete persönliche Existenz und nicht irgendeine Übertragung dieser Existenz auf ein Bild oder einen Begriff. Der Mensch wird nicht mittelbar durch die Überlieferung, weil sich nichts von ihm als eine Sache abgelöst hat, die ihr Sonderleben führen könnte. Wir stehen am Ausgang und Ursprung des Geistes und nicht an seinem Ende und vor seiner fertigen Gestalt, die immer ihre Beziehung und Entstehung leugnet. Gedanken werden wieder, was sie früher waren, die ersten Bewegungen zu einer Handlung, und Denken ist zugleich ein praktisches Verhalten. Leben ist Hiersein und nichts dazu. Es ist beschämend einfach: Essen — Schlafen — tun was befohlen wird — nichts gelten lassen, was nicht zum Handwerk gehört — tun was man kann, damit man noch davon kommt — das Jetzt und Hier gilt. Und wer es nicht glaubt, muß es grausam büßen. Er wird bitter enttäuscht; denn es helfen ihm die herrlichen Ideen, die hohen Vorsätze und begeisterten Gefühle gar nichts, wenn er zu schwach ist, die Munitionskisten zu schleppen, zu ungeschickt ist, das Maschinengewehr zu bedienen, zu empfindlich ist, auf dem Stroh zu schlafen. Der Mensch entdeckt sich in seiner praktischen Existenz, er entdeckt die „Realität" Mensch: den Körper. Sein Körper ist aber der genaue Gegenpol zu der ausdifferenzierten, vermittelbaren geistigen Wirklichkeit eines Kulturguts. Nicht die Güter und Objekte, der Mensch selbst steht wieder da. Was im Frieden ungefährdet schien und ein absolutes Gesetz war, der Selbst- und Eigenwert des Geistes, das zeigte jetzt seine irdische Herkunft und noch mehr, seine Ohnmacht. Denn der Körper, die Realität hatte Macht, der Mensch war bloßgelegt in seiner Existenzabhängigkeit. Die menschliche Freiheit und Schöpfungskraft wurden als Begegnung und Antwort

auf die Realität des Schicksals, wurden als Notwendigkeit und Gesetz erkannt. Der Mensch stand gegenüber, er schuf nicht frei, sondern sah, was ihm entgegenkam, und hielt stand.

Aber nicht die Tatsache der praktischen Lebensform im Kriege gab den Dingen wieder ihren entscheidenden Bezug zum Menschen, nicht allein die Arbeit mit dem Körper erzeugte die reale Denk- und Fühlweise der Front. Die schlichteste, einfachste und nächste Realität des Menschen zeigt sich nicht im Verhalten seines Lebens, sondern ist sein Leben. Dieses Sein bezeugt sich, weil es bedroht und befragt ist. Daß er da ist, erfährt der Mensch daran, daß er nicht da sein kann. Die Erfahrung der Realität Existenz schließt dem Menschen auf, was „Realität" überhaupt und eigentlich ist. Die besondere Erfahrung des Todes weist der Frontgemeinschaft auch ihren geschichtlichen Standort zu. Der Weltkrieg zeigte das Gesicht der Zeit und entband ihre Kräfte. Aber auch frühere Kriege hatten das getan und den Einsatz des Lebens verlangt. Ist „Volk" nur eine Erfindung des Weltkriegs? Ist es ein neuer Gott oder der alte Gott, der wiederkam? Wenn wir sagten, Volk ist das Opfer der Frontgemeinschaft, so scheint es als ob wir leugnen wollten, daß es schon vor 1914 Mensch und Geschichte gab und daß dieses Dasein, wenn auch in Form des Geistes, als Schicksal einer Gemeinschaft uns heute faßbar ist und weiterlebt und -wirkt. Die Tatsache der zwei Millionen hebt das Volksschicksal des Weltkriegs erst vor anderen Schicksalen unserer Geschichte heraus. Sie bedeutet nicht einfach mehr Menschen, mehr Technik — Mehrwert der Menge, sondern was früher der Mensch mit dem Leben zugleich einsetzen konnte, das waren die vielen Möglichkeiten der Bewährung. Erfolg und Sieg waren der Sinn seines Einsatzes. Ruhmbedeckt kehrten die Soldaten der Freiheitskriege zurück. Der Mensch hatte noch Freiheit, Namen und Person. Der Weltkrieg verschlingt den Menschen in sein graues Meer. Das Nichts ist da. Uniformen, Kapseln bleiben zurück für das Leben, aber was bleibt an Sinn? Die Mächte des Lebens, die Schönheit und Größe der Welt, der Drang, die Gestirne in die eigene Welt hinabzureißen, das Unendliche und Ewige zu tun, die Sehnsucht, mit seinem Leben und seinem Tode eine Tat zu leisten, die bleibt, Mensch und Natur und Gott zu sein, in sich zu sammeln, zu vereinigen und neu zu erzeugen, der Glaube an das Allundeine — wie sehr war das erschüttert, zerbrochen, begraben worden! Was war der Mensch, wenn sein Tod keinen Namen hatte? Was war Gott, wenn er weder Mensch noch Tod war? Ein Schicksal, ein Gesetz, ein Zuschauer, ein Zufall, ein Spieler, ein Abenteuer? Gehörte das, was hier geschah, zu ihm? Was war die Welt geworden! Ein Zeugnis der Allmacht und Allgegenwart der gütigen Vorsehung? War es vorgesehen, vorherbestimmt,

daß alles Lebendige, Gesunde, Starke und Gewachsene verschenkt und ausgeboten werden, verfleischt und verfetzt irgendwo liegen bleiben?

Der Weltkrieg ist Schicksal der Welt und des Lebens selber, und der Sinn steht außerhalb. Die Welt und das Leben können nicht der Sinn sein, wenn sie nur Masken sind, Hülsen ohne Inhalt. Wir dürfen sagen: „gefallen ohne ein Ansehen der Person". Darin liegt das Neue und Besondere der Frontgemeinschaft, der Volksgemeinschaft beschlossen.

Auch früher kam der Massentod vor, aber es war nicht die Methode. Es gab nicht den Hinterhof als soldatische Form. Was jetzt Einsatz ist, ist nicht nur Tat, sondern auch bloße Existenz. Die Mannschaft sitzt im Unterstand und wartet, ob die Decke einbricht oder nicht. Es ist Einsatz, den sie zu leisten hat. Schwereren und strengeren als jeden andren. Sie ist nur da, sonst nichts. Wesen und Sinn des Menschen sind in die Existenz zurückgesunken. In diesem Unterstand werden die zwei Millionen mit Augen gesehen, die fallen ohne ein Ansehen der Person. Da verblassen die Ideale. Oder es bleiben nach dem Einschlag zehn zurück von fünfzig. Die andren vierzig sind bald begraben. Aber die zehn Zurückgebliebenen rechnen sich dazu. Sie sind darauf gefaßt. Gelassenheit ist die einzig sinnvolle Haltung. Sie bedeutet nicht Verzweiflung oder Gleichgültigkeit, sondern Überlegenheit — nicht über das Schicksal, aber über die eigene Person. Man nimmt sie nicht mehr so ernst. Das Ich schrumpft ein bis auf den I-Punkt. Und wenn der auch nicht ganz verschwinden kann, so ordnet er sich doch leichter ein. Aus der Person wird Typus. Die Masse wird in eine Form hineingezwungen, ein Stil prägt sich, den jedoch mehr als die fehlende Qualität auszeichnet. Darin beruht das geschichtliche Wesen der Frontgemeinschaft, daß sie aus Masse Volk schuf. Allerdings in einer furchtbar realen und das heißt im eigentlichen Sinn heroischen Bedeutung: Die Masse wird symbolstark, weil sie zeigt, daß sie sterben kann.

Kameradschaft und Tod sind das Erlebnis und beides zusammen ist Eines. Vom Tode her gesehen: Der Einzelmensch ist Hülse, er kann nur warten, was Gott hineingibt. Und darauf wartet jeder, jeder ist gleich. Von der Mitwelt her gesehen: Der Einzelne ist Glied, er steht und fällt mit den anderen. Er ist bei ihnen und sie bei ihm, es gibt keinen Vorrang. Jeder ist gleich. Solche Gleichheit schafft eine Gemeinsamkeit, die die Menschen miteinander versöhnt. Volkwerdung ist V e r s ö h n u n g der Gegensätze. Doch nicht deshalb, weil jeder den Trost hat, daß ihm nicht allein das schwere Schicksal und die Not und Angst des Todes aufgetragen sind, sondern deshalb, weil er vor dem schweren Schicksal der Kameraden und ihrer Todesnot die eigene Not vergessen kann, entsteht eine entscheidende Gemeinsamkeit. Die Mächte, welche die Gemeinschaft und besonders die Frontgemeinschaft stiften, sind die Not und der Kampf,

die Probe, der Erwerb von Gütern und nicht ihr Besitz, das Glück der Sicherheit.

Aber Versöhnung ist noch nicht schöpferisch, weil sie keine Grenze und kein Ende findet und die Gemeinschaft nicht in die Gestalt zusammenschließt. Aus Gleichheit entsteht noch nicht das Volk. Es entsteht im Gegenüber, in der Begegnung mit dem schlechthin Gegebenen und nicht weiter Zurückführbaren, Verstehbaren. Der Mensch als Gesamtwesen, aber nicht seine Vernunft vermag die Begegnung zu leisten, nur das Leben selbst verwandelt die entgegenstehende Realität des Lebens nicht in eine Idee, sondern nimmt sie als Tatsache an und bejaht sie als solche. Die Frontgemeinschaft empfand auch eine Gemeinschaft mit dem Gegner und eine wesentlich andere und tiefere als die Kriege früherer Zeiten es empfunden haben konnten. Sie war auch Gemeinschaft der Fronten und trieb so über die Grenzen der Gestalt Volk hinaus in eine nicht sichtbare und erreichbare Gemeinschaft, die der gleiche Tod verband. Und doch war gerade dieser Tod, der das Wesen und den Inhalt dessen, wofür gekämpft wurde, des Volkes, in Frage stellte, zugleich die eigentliche Kraft, die das Leben in seiner Gestalt und Gebundenheit entdeckte und formte. Denn der Tod war Tod der Kameraden. Kameradschaft und Tod sind Eins. Kameraden sind aber nicht Menschen irgendwoher, sondern Glieder der Reihe, in der man selber stand; von denen man nicht wußte, ob sie ans Vaterland gedacht hatten, als sie starben, sondern nur gesehen hatte, daß sie gestorben waren und sich nicht geweigert hatten. Die Frage, ob das Opfer der Gegenseite nicht genau so schwer wiege, ob es nicht die zwei Millionen, sondern die vielen Millionen, ob es die Menschheit und nicht das Volk sei, wofür gekämpft werde, wurde gestellt und beantwortet. Aber nicht vom Verstand, der überall galt, auch auf der Gegenseite, sondern vom Leben des Menschen, das nur an einer Stelle ins Ganze eindrang, aber da wirklich durchdrang bis zum Letzten. Das Letzte war der Kamerad der Front und nicht der Mensch der Gegenseite. So hielt die Front zusammen bis zuletzt. Nicht die Heimat, sondern die Front entschied sich für das Volk. Obwohl doch auch die Heimat dazugehörte. Die internationalen Theorien waren ganz einleuchtend. Der Krieg kam den Großen, der Friede den Kleinen zustatten. Denen es schlecht ging, konnte es nur noch besser gehen. Und schlimmer als vorn konnte es nicht werden. Außerdem: auf der andren Seite waren auch Menschen. Und trotzdem hielt man stand. Warum? Die meisten konnten es nicht sagen. Sie wußten es auch nicht, und wenn sie es wußten, sagten sie es wohl kaum. Denn das war Nebensache, daß man es sagte. Daß der Mensch sprach, wie der Mensch sprach, fiel nicht so ins Gewicht. Die Realitäten können durch das Reden nicht verändert werden, und Befehle haben nicht viele Worte. Daß sich die Nationen

gegenüberstehen, ist die Wirklichkeit, der nur ausgewichen, die nicht bewältigt wird, wenn man sie für unvernünftig erklärt. Der Tod zeigte dem Menschen im Krieg, was wirklich ist: die Existenz und ihren Standort: das Volk. Der und der und der waren es, die gefallen waren. Vielleicht für den Sieg. Für die Eroberung von Paris. Das war damals möglich. Vielleicht auch jetzt noch. Aber wenn auch Paris nicht mehr erobert würde, wenn der Krieg nicht gewonnen würde, das Gewissen war noch da. War es vorher schwach gewesen — die Erinnerung machte es stark. Hatte seine Stimme früher nicht gesprochen — die zwei Millionen brachten sie zum Sprechen — die Front zwang sie zum Sprechen.

Geht das die Literaturwissenschaft und Ästhetik an? Wir betrachteten den Weltkrieg als Phänomen, und das Erlebnis und Zeugnis der Front gaben uns die Anweisung, auch wenn wir die Zeugen nicht einzeln aufriefen. Der Aufruf war vorausgesetzt[12]). Wir gingen einen Schritt weiter und suchten an einem Beispiel zu zeigen, daß die Maße und Werte wie „Volk", „Gemeinschaft", „Schicksal", die heute z. T. ganz selbstverständlich von der Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft überhaupt gebraucht werden, durch die Zurückführung auf ihre Realität und Existenzform in der Zeit neu lebendig und wirksam werden können. Tod und Opfer deckte uns ein Grundgefüge der Aussagen auf, und „Volk" empfing einen konkreten und realen Sinn und Inhalt, die nicht aus dem Bewußtsein unserer Zeit auszuschalten, aber auch nicht etwa auf die Wissenschaft unmittelbar übertragbar sind. Es ist nicht ein neuer Begriff hinzugewonnen, der sich in ein System einreiht und mit dem sich bestimmte Stoffe, die bisher nicht verarbeitet waren, verarbeiten lassen. Es handelt sich beispielsweise nicht um die Epoche „Politische Dichtung", die sich von — bis — voraussichtlich abgrenzen läßt. Es handelt sich um den neuen Menschen und sein neues Lebensgefühl, das in den Hilfsformen des Geistes noch gärt und siedet. Der Begriff bleibt eine bloße Hilfestellung, und der Begriff „Politische Dichtung" ist wohl nicht einmal eine zureichende. Wir sehen ja nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit und Zukunft als „Volk" an. Der Mensch selbst, nicht nur eine Epoche ist „Volk". Im Bereich des politischen Handelns war Volk bereits imstande, jede Abstraktion und Weltfremdheit zu beseitigen. Es beginnt damit und wird imstande sein, das Gleiche für den Geist zu leisten. Die Realität, das kahle, nackte Faktum der Geschichte als Element des Geistes stellt zwar ein philosophisches Problem dar, aber ist schon die selbstverständlich hingenommene Voraussetzung der Anthropologie

[12]) Vgl. die Arbeiten von Herbert Cysarz, Hermann Pongs, W. Linden, Günther Lutz und vom V.

der Literaturwissenschaft. Schiller ist der tragische Fall des politischen Dichters ohne Staat, ohne Realität, Hölderlin ist Dichter ohne Volk, das sich bewährt; genauer gesagt: ohne Frontgemeinschaft. Wir sehen den großen Dichter dort stehen, wo er die Gnade hat auszusprechen, was ihm das Schicksal seines Volkes und der Führer seines Volkes schenkt. Wo er von der Wirklichkeit getragen ist. Der Geist ist in der Welt, die ihm die Frage stellt. Auch die Frage des Einsatzes des gesamten Lebens. Auch das Gute in seinem höchsten Grade ist noch wirklich. Den neuen Realismus der Wissenschaft sehen wir nicht aus der Denkbewegung des objektiven Bewußtseins erwachsen, das sich über den irdischen Dingen wölbt; er wächst selbst aus den Realitäten der Zeit herauf, aus dem Wert ihrer Wirklichkeit, aus der Bewußtsein gewordenen Haltung der Front.

---

# Gotthard Jedlicka: Pieter Breughel
## (Der Maler in seiner Zeit)

Von

**G. F. Hartlaub**

Bereits eine kurze Beschäftigung mit diesem Werke läßt den Leser empfinden, daß er es mit etwas Außerordentlichem zu tun hat, läßt ihn ahnen, daß dieses Buch aufrücken wird in die Reihe der klassischen Monographien, wie sie in unserem wissenschaftlichen Schrifttum nicht häufig sind. Es besitzt diejenigen Qualitäten der Gesinnung, der menschlichen Haltung, der Sprache, welche eine Arbeit nicht veralten lassen. Ein ganzer Mensch hat den ganzen Menschen Breughel nachgeschaffen.

Eine Anzeige, wie die an dieser Stelle versuchte, wird sich darum am besten mit einem Referat begnügen, wird die vollrunde, restlos gelungene Ganzheit dieses Werkes hinnehmen, ohne immer nur zu fragen, was man „auch" hätte miteinbeziehen können oder was die Forschung vielleicht eines Tages im einzelnen „anders sehen" wird.

In den Büchern von Hermann Grimm, Carl Justi, Burckhardt — Standwerken der Kunstgeschichte — mag ja inzwischen auch manches veraltet sein. Es ist nicht schwer, dieses Geschick auch dem neuen Buche zu wahrsagen. Schon heute sogar ist Kritik denkbar. Sie könnte an einigen nicht unwichtigen Stellen einsetzen. So würde man gern n o c h Ausführlicheres über die zu erschließende religiöse Stellung, metaphysische Position des großen Weltbetrachters und Menschenkenners vernehmen — gerade weil das vom Verfasser Angedeutete so bedeutsam ist. Vielleicht wird auch die Frage nach der äußeren Erscheinung des Malers — gewiß eine wahrhaft wesentliche! — anders beantwortet werden müssen als von Jedlicka, der Breughel in der berühmten Zeichnung „Maler und Kritiker" wiedererkennt (kaum möglich wegen des Alters des dargestellten Malers, es sei denn, Breughel habe eine Art von Selbstkarikierung vorgenommen). Wer besonders an kennerischen Zuschreibungsfragen interessiert ist, wird beim Durcharbeiten des großen kritischen Kataloges, der dem Buche angehängt ist, widersprechen, wenn hier Bilder wie der Hafen von Neapel, der Misanthrop, ja sogar der Sturz des Ikarus nicht als eigenhändig aufgenommen worden sind. Man hätte auch gern die nur in Stichen erhaltenen Kompositionen systematisch berücksichtigt

gesehen und vermißt eine eingehende Behandlung der wichtigen Handzeichnungen.

Solche und ähnliche Einzelbedenken wurden hier vorweggenommen, eben weil in diesem Falle ein Recht besteht, sie rasch hinwegzuräumen. Wenn etwas fehlt oder eigenwillig, ja anfechtbar gesehen worden ist, so billigt man einem Autor vom Range Jedlickas gern zu, daß er seine Gründe gehabt haben wird, daß Weglassungen und Betonungen zur inneren Ökonomie seiner Arbeit gehört haben mögen.

Im folgenden sei fast nur noch versucht, in loser Folge etwas von dem Gehalt, von dem Charakter, von der besonderen Einstellung des Werkes und seines Verfassers mitzuteilen und mit solchen Notizen zu seinem genauen Studium Lust zu machen. Schon die Art, in der die Abbildungen ausgewählt und angeordnet sind, läßt den Leser aufmerken. Nur Hauptwerke sind vollständig wiedergegeben. Daneben finden sich, in engster Abhängigkeit vom Text und mit höchstem Verantwortungsgefühl ausgesucht, nur überraschende Ausschnitte aus Breughels Gemälden. Mit neuem Entzücken wird da auch der altgewohnte Durchwanderer Breughel'scher Hintergründe bei den geschlossenen Landschaftsbildern verweilen, die sich so ergeben haben, zum Beispiel bei der Meeresansicht aus dem „Trüben Tag". Er wird erst jetzt erfahren, was für Gerüste bei der Einwölbung der Fenster am babylonischen Turmbau angewandt worden sind; er erkennt an Blumentöpfen und trocknender Wäsche, daß Teile des Turmes schon bewohnt sind — großartiger Einfall Breughels, um das Alter des mythischen Bauwerks anschaulich zu machen. Plötzlich weiß man etwas vom Leben und von der Geschichte der riesigen Stadt, die um den Turmbau gewachsen ist. Der Verfasser selbst hat mit dichterischer Intensität in diesen neu erschlossenen Welten gelebt. — Noch größer ist der Eindruck, den die vergrößerten Köpfe einzelner Gestalten hervorrufen. Nur wenige werden an Breughel dieses schreckliche Wissen um das Seelische gekannt haben, das in manchen dieser dumpfen und bangen Gesichter heraustreten will, gleichsam an der Schwelle zögernd.

Mustergültig ist nun das Verhalten des ausdeutenden Schriftstellers jedem einzelnen dieser welterschöpfenden Kunstwerke gegenüber. Wer es einmal versucht hat, weiß, wie schwer es ist, andere auf eine auch nur halbwegs methodische Weise in ein Bild Breughels einzuführen, in das der Betrachter immer schon ganz hineingeraten ist, noch bevor sich seine Augen darin zurechtgefunden haben. Zuerst wird mit einer glücklichen Unmittelbarkeit der Beobachtung die Atmosphäre, die charakteristische Nuance des Bildes ausgemacht. So spricht zum Beispiel die Beschreibung des Monatsbildes der heimkehrenden Herde von der überhellen Klarheit der ersten Wintertage, von der

verwirrenden Unentschlossenheit der Herde, die scheinbar den Weg verloren hat. Die Art, in der der berittene Aufseher seinen Kopf in den Mantelkragen steckt, macht fühlen, daß strenge Kälte herrscht. Die Farben des Vordergrundes sind die eines bunten Herbstblattes. Oder es wird der mächtige Bewegungseindruck geschildert, den das Bild vom „Ungetreuen Hirten" hervorruft. Der fliehende Hirt erscheint als die Verkörperung des Verrates und der Preisgabe. Doch neben dem Lauf des Hirten wird eine andere Bewegung sichtbar gemacht: die der sich drehenden Erde. Die endlos weite Erdoberfläche wandert dem Flüchtenden unter den Füßen weg. In dieser Landschaft mit ihrer brutalen Perspektive, die gleichsam aus dem Schnellzugfenster gesehen ist, findet der Verfasser zum ersten Male die Rundheit und Bewegung der Erde gemalt. Wieviel ist mit dieser einfachen Entdeckung über den ganzen Breughel und sein Zeitalter gesagt! —

Nach solcher Fixierung des ersten Eindrucks klärt der Verfasser mit der Zuständigkeit des Geographen den Aufbau des Bildraums und verbindet damit die erzählende Beschreibung des Bildgeschehens. Die Gefahr, sich hier, vor allem bei den frühen Bildern, den „Sprichwörtern", den „Kinderspielen", dem „Kampf der Fastnacht mit dem Fasten", in der Fülle des Inhaltlichen zu verlieren, besteht für Jedlicka nicht, dem es immer nur um den Künstler Breughel geht. Was Geschichte, Deutsch- und Volkskunde über die Sprichwörter, Volksbräuche und Zeitereignisse, die Breughel Anlaß zu einzelnen Bildern wurden, herausgefunden haben, verzeichnet er auffallend kurz, denn er ist sich gewiß (— worin wir ihm freilich nur zögernd folgen —), daß mit der Feststellung des namengebenden Bildvorwurfes nur eine oberste Schicht von Breughels Gemälden gehoben sei, deren Geheimnisfülle bei längerer Betrachtung zunimmt und die immer gleichsam einen mehrfachen Boden besitzen. Dann wendet sich der Verfasser der Gliederung des Bildes zu; er weist, wie er sagt, die Genauigkeit der Bildrechnung nach. Dies ist nun eines der Hauptanliegen des Buches, eine seiner endgültigen, auf die Dauer nicht zu bestreitenden Eroberungen. Jedlicka hat zum ersten Male erkannt und bei jedem Gemälde Zug um Zug demonstriert, daß Breughel ganz wie die klassischen Meister bewußt gegliedert hat, daß man sich den willentlichen künstlerischen Einsatz bei ihm nicht groß genug vorstellen kann. Die Planlosigkeit seines unerschöpflichen Schilderns ist nur eine scheinbare, in Wirklichkeit herrscht auf jedem Flecken Leinwand das Gesetz. Breughel kehrt nur die Gesetzmäßigkeit, die in der Kunst der italienischen Renaissance gefordert wird, in ihr Gegenteil um, so wenn er zum Beispiel den Bildmittelpunkt nie in die Mitte der Bildfläche legt. Doch darf dies Verhalten nicht als äußerlicher Protest gegen anerkannte Normen der südlichen Klassik gewertet werden; andere große Kompositions-

gesetze hat Breughel mit den Italienern gemeinsam, er verbirgt ihre Anwendung nur in einer scheinbaren Unklarheit. Die Bildform wird nicht von außen an die Bilderzählung herangebracht, beide sind vielmehr auf jedem Gemälde unlöslich eins, die Totalität der künstlerischen Anschauung setzt niemals aus. — Am Ende jeder einzelnen Bildbetrachtung findet der Verfasser ganz frischen Atem für den Versuch, das, was hier vereinfachend der „geistige Gehalt" der Gemälde Breughels genannt werden muß, sagbar zu machen. Er weicht dabei keinen Augenblick von der wirklich vorhandenen künstlerischen Gestaltung ab und erweckt nie den Eindruck des Arbitrairen. Abschnitte wie der über die „Tolle Grete" oder über die Mittelgestalt des „Gleichnisses von den Blinden", in denen wörtliches Nachzeichnen und freier Gedankenflug, wissenschaftliche Aufnahme und dichterisches Ahnungsvermögen kaum voneinander zu trennen sind, sind auf eine klassische Weise gelungen.

Die Prosa des Buches zeigt an manchen Stellen etwas wie eine substantielle Verwandtschaft mit den Schöpfungen Breughels selbst, wie sie sonst nur in den Dichtungen Gotthelfs oder Kellers spürbar ist. So wenn die höllenstürmende „Tolle Grete" beschrieben wird, diese bedeutendste Hexenfigur der abendländischen Kunst, die Amazone, alte Jungfer und wildgewordene Hausfrau, Rauflust, Panik und Beutegier in Einem ist. Mit ähnlicher Sicherheit ist, um nur noch ein Beispiel zu nennen, der beklemmend unmenschliche Grundzug der frühen Tafeln, der „Kinderspiele" oder der „Niederländischen Sprichwörter", aufgedeckt. Gleichsam alarmiert kehrt der Blick von diesen Seiten zu den Bildern zurück und folgt den larvenhaften Bewohnern der Verkehrten Welt, die der eigentliche Gegenstand dieser ganzen Gruppe von Frühwerken ist bei ihrem wahnwitzigen zusammenhanglosen Agieren. —

In diesen Teilen des Werkes entsteht auch eine Fülle grundlegender Gedanken über die geistige Natur von Breughels Malerei; sie werden von Bild zu Bild weitergetragen, um am Ende in einem Rückblick zusammengefaßt und endgültig geprägt zu werden. Einige von ihnen seien hier kurz angedeutet. Es ist schon oft gefragt worden, ob Breughel (der wohl persönlich, wie die Humanisten, zwischen den Konfessionen stand, aber doch nicht an deren theosophischem Synkretismus teilgenommen zu haben scheint) noch als ein religiöser Maler bezeichnet werden kann. Auf seinen Bibelbildern muß das heilige Geschehen, das der Titel nennt, entdeckt werden. Jedlicka schildert diesen Vorgang, den Breughel mit höchster Bewußtheit angelegt hat, aufs Lebendigste! Bei der „Anbetung im Schnee" stolpert der durch das Flockengeriesel verwirrte Blick an der Anbetungsgruppe in der unteren Bildecke vorbei und über die Brücke auf den Dorfplatz. Erst dort hält er, kehrt um und fragt sich nach dem heiligen Stall durch. Die „Bekehrung Pauli" erscheint als ein nur

von ein paar Kameraden bemerkter Unfall eines einzelnen Reiters beim Alpenübergang eines gewaltigen Heeres. Bei der „Kreuztragung“ bleibt die Betrachtung, nachdem sie erkannt hat, daß es sich nicht um die Vorbereitungen zu einem Volksfest handelt, bei dem von zahllosen Gaffern umgebenen Karren mit den beiden Schächern stehen. Hier ist die Stelle der größten Ballung; in dem daneben entstehenden leeren Raum trägt Christus, eine kleine, blau gekleidete Gestalt, sein Kreuz, unbeachtet und nur von wenigen Schergen begleitet. Nahm Breughel den religiösen Stoff nur als Vorwand, um ungestört die Fülle des weltlichen Lebens, die damals noch nicht im vollen Maße bildwürdig war, ausbreiten zu können? Jedlicka versteht es anders. Schon seine Einsicht in die Gliederung der Gemälde Breughels lehrt ihn, daß die Nebensächlichkeit des heiligen Geschehens auf den Bibelbildern nur eine scheinbare und gewollte ist, daß die winzigen Figuren des predigenden Johannes, des kreuztragenden Christus in Wirklichkeit doch im Mittelpunkt der ganzen Komposition stehen; nur muß sich das Auge erst über viele optische und psychologische Hindernisse hinweg zu ihnen durchfinden. Dies Verhalten Breughels ist der Ausdruck einer ganz bestimmten Anschauung von der Wirklichkeit der biblischen und darüber hinaus der großen weltgeschichtlichen Ereignisse. Er wußte, daß das Bild der großen Menschheitsereignisse, ihre eigentliche Tragweite erst von der Erinnerung und Überlieferung geformt wird, daß sie damals, als sie wirklich in der Zeit stattfanden, unbemerkt im Zeitgeschehen aufgingen und kein gesondertes Bild abgaben. Mit dieser Erkenntnis [in der ihn ein Shakespeare verstanden haben würde] ist Breughel seinen Zeitgenossen, den bibelgläubigen Reformatoren, den Humanisten mit ihrem Heldenkult, weit entwachsen. Sie darf nicht als humanistische Skepsis, aufklärerischer Relativismus verstanden werden; denn der tief im Mittelgrund zu Boden stürzende Paulus ist doch das geheime Zentrum der mit den mächtigen Leibern der Berge und Pferde angefüllten Bildfläche. Die Bibeltafeln Breughels sind in einem vertieften und erweiterten Sinne r e l i g i ö s e Bilder. Wenn er sich aber bei der Darstellung eines biblischen Stoffes der Konvention religiöser Malerei bedient und sich auf wenige große Einzelgestalten zu beschränken sucht, wird eine Verlegenheit spürbar. Er ist nicht imstande, das Leben, das er unübersehbare Menschenmengen durchwirken lassen kann, in der individuellen Form einiger überlieferungsgeprägter Einzelfiguren zu differenzieren. Jedlicka zeigt dies bei der Londoner Anbetung der Könige, die südliche Kompositionsregeln aufnimmt, und bei der Gruppe der Trauernden, die seltsam fremd, gleichsam ein Stück 15. Jahrhundert, im Vordergrund der Kreuztragung steht.

Die Deutung der Bibelbilder zeigt, daß Breughel das menschliche Leben und die menschliche Geschichte in einer ganz neuen und integralen

Weise auffaßt. Der Mensch ist für ihn viel dringender und umfassender als das, was über Zeiten und Reiche erzählt wird; die heiligen Ereignisse vollziehen sich in der Ewigkeit des Alltages zwischen namenlosen Menschen und nicht auf der Bühne, auf die sie von der Legende versetzt werden. Jedlicka, dessen Sehweise von einer großen Nähe zu Rembrandt zeugt, hebt wieder den unbekannten Menschen der Menge hervor, die Gestalten der Erniedrigten und Beleidigten, die Breughel der heroischen Idealfigur der Renaissance entgegenstellt. Diese Menschen lebten schon als pittoreske Einzelgestalten in der Kunst des späten Mittelalters; der Hausbuchmeister, Dürer, Lukas von Leyden, Cranach, die Kleinmeister schildern sie, aber doch nur als merkwürdige Studienobjekte. Bei Rembrandt gelangen sie zu ihrer vollen Bedeutung. Aber Breughel ist der erste, der ihnen alleine den Ausdruck seines Empfindens anvertraut, sie im vollen Sinne bildwürdig macht. Er sieht sie in ihrer ganzen Verlorenheit, aus weitem Abstand; denn er ist, wenn auch auf dem Land geboren, der Städter, der Humanistenfreund, der sich, wie von Mander erzählt, verkleiden mußte, um in den Bauernschenken einen Platz zu finden. Aber er glaubt, daß die Niederen dem Menschlichen am nächsten sind. —

Auf den Frühwerken wimmeln übersteigert bewegte und doch starre Wesen, die mit Gliederpuppen verwandt scheinen. Die Figuren der Monatsbilder sind ruhiger und menschlicher durch ihre Verbundenheit mit der Natur. Sie tun selbstverständlich und mit einer Art von kultischer Feierlichkeit das, was ihnen die Natur vorschreibt. Auf den Spätwerken, vor allem auf dem „Gleichnis von den Blinden“, sind es menschliche Kreaturen, die mit schrecklich stumpfen, armen und doch schon ganz erschlossenen Gesichtern auf den Ausdruck des Seelischen zu warten scheinen. Jedlicka macht sagbar, wie Breughel immer nur bis zu dem Punkt gelangt, an dem sich der seelische Ausdruck befreien will. Die Seele des Menschen vermag noch nicht, die ganze Natur und Stofflichkeit zu verwandeln, sie bleibt in den übersteigerten Bewegungen des Körpers gefangen und findet nicht in den Blick.

In diesem Zusammenhang muß auch versucht werden, die Gedanken Jedlickas über die Massen auf den Gemälden Breughels zusammenzufassen. Breughel hat in einem Zeitalter der Menschenmassen gelebt. Er sah die Bilderstürmer und den Beginn des niederländischen Aufstandes. Das Problem der Simultaneität des Einzellebens mit dem Massengeschehen hat ihn tief beschäftigt. Die Frage nach dem Verhältnis der einzelnen Vordergrundsfigur zur vielköpfigen Menge des Hintergrundes weiß er immer neu zu beantworten, am großartigsten auf den Gemälden des Bauernzyklus. Die Frühwerke kennen die Masse nur als bloße Summierung von beziehungslosen und auswechselbaren Einzelgruppen. Auf der „Predigt Johannes“ geschieht aber etwas umstürzend Neues. Die Masse

ist zu einem selbständigen, reich differenzierten Organismus, zur beseelten Menge, die von einem gemeinsamen Erlebnis ergriffen ist, geworden. Jedlicka hat sehr fein beobachtet, wie sich die verschiedenen Stände, Altersstufen, Stimmungen und Grade der Beteiligung in der dem Täufer lauschenden Menge auswirken, wie jeder auf jeden bezogen ist und sich doch nur als einzelner Zuhörer fühlt. In der „Predigt des Johannes" ruht schon das ganze „Hundertguldenblatt".

Hier seien noch einige von Jedlicka's Betrachtungen über den eigentlichen Kunstcharakter der Malerei Breughels wiedergegeben. Mit äußerster Sachkunde wird die farbige Haltung Breughels analysiert. Auf den Frühwerken wird die Farbe ganz rein, in einer gleichsam sentenziösen Weise, in die Figuren hineingesetzt. Doch ist trotz aller Strenge der Lokalfarbe von vorneherein ein farbiges Ganzes da. In diesen Gemälden vereinigt sich die Wirkung des Freskos und der Miniatur. Die Monatsbilder erscheinen, auch was die Farbigkeit betrifft, als der Ausdruck einer erlösten Ruhe. Die Töne sind vielfältig gegeneinander abgestuft, die Figuren tragen die Farben der Natur, nicht mehr die abrupte Buntheit der „Verkehrten Welt". Doch bleibt die Farbe für Breughel, der sich hierin grundlegend von Rembrandt unterscheidet und als Zeitgenossen der Manieristen ausweist, eine abstrakte Macht, die allen anderen Bildfaktoren gegenüber ihre Selbständigkeit behauptet. Jedlicka sieht in Breughel einen Meister des großflächigen, auf jede Binnenstruktur verzichtenden Lokalfarbenauftrags; erst im 19. Jahrhundert, in der Kunst eines Lautrec, findet sie eine Fortsetzung.

Dem Landschafter Breughel wendet sich Jedlicka naturgemäß immer aufs neue zu. Er läßt sich immer wieder in die weiten Hintergründe ziehen und findet Worte für die unbegreifliche Authentizität dieser Welten, die gleichsam wirklicher als die Wirklichkeit, natürlicher als die Natur sind. Aber er sieht darum nicht weniger deutlich, daß Breughels Verhältnis zur landschaftlichen Natur viel komplizierter ist, als die landläufige Auffassung von dem kindlich naturseligen „Bauern" — Breughel glaubt. An den Frühwerken zerrt ein Zwiespalt von Raum und menschlicher Gestalt. Der Bildraum ist an sich zu einzelnen Fragmenten zerbrochen, zu Bodenschollen und Versatzstücken für das Treiben der Figuren. Im Hintergrund gewinnt er zuweilen, so auf der Sprichwörtertafel, eigenes Leben und schafft sich eine besondere Atmosphäre, die sich aber nicht über das Ganze des Bildes ausdehnt. Die Landschaft der Monatsbilder ist organisch durchgegliedert und nimmt den Beschauer gleich im Vordergrund in ihre Räumlichkeit auf. Aber damit das möglich wird, müssen die menschlichen Gestalten etwas von ihrer Lebendigkeit preisgeben, sie dienen, oft als Rückenfigur der Tiefe des Bildes zugewandt, nur als Wegweiser in die Naturlandschaft, die ihnen ihrerseits wieder Platz und Tätig-

keit anweist; menschliche Figur und Landschaft bestätigen sich gegenseitig, sind aber nicht eins. Auf dem „Gleichnis von den Blinden“ steht die lückenlos in sich ruhende, wie ein verschlossenes Paradies verklärte Brabanter Fruchtlandschaft, aus der sich der Zug der Blinden herausbewegt, in einem absoluten, tief tragischen Gegensatz zur Menschengestalt.

Breughels Werk wird vielfach unter ikonographischen Gesichtspunkten betrachtet. Wenn der junge Breughel auch mit einer Art von Heißhunger aus den Vorstellungsschätzen des späten Mittelalters schöpft (die astrologischen — Tierkreiskalendermotive, Planetenkinder, Temperamentstypen etc. — wurden dabei in vielleicht demonstrativer Weise ausgeschlossen!), bedeuten doch schon seine ersten Bilder einen völligen Neuanfang, die Erschließung einer unberührten Stoffwelt. Das gibt manchen von ihnen einen Zug von Sprödigkeit, eine Art von Unwirtlichkeit. Sie geben dem Beschauer keinen Maßstab wie die Renaissancekunst, sie lassen ihm kein Gefühl der Ebenbürtigkeit oder gar Überlegenheit. —

Von der durch Breughel aufgetanen Stoffwelt hat die ganze niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts gelebt. Gruppenbildnis, Bauernstück, Stilleben, Marine und Interieur, alles ist schon voll ausgebildet in seinen Gemälden enthalten.

Die Person Breughels, über die wir so wenig Nachrichten besitzen, wird bei Jedlicka mit dem Fortschreiten des Textes gleichsam von selbst lebendig; am Ende steht sie mit einer unausweichlich überzeugenden und, wie uns scheinen möchte, ganz endgültigen Umrissenheit da. Die äußerste Behutsamkeit in der Benutzung der Quellen verschwistert sich einer natürlichen Vertrautheit mit den Lebensgesetzen einer bestimmten Art von schöpferischem Menschen. In einem, der Zeichnung „Maler und Kenner“ gewidmeten, besonderen Kapitel versucht Jedlicka eine unmittelbare Annäherung an die menschliche Persönlichkeit Breughels. Dies Blatt vermittelt eine ganz neue Dimension von Breughels Werk. Sie zeigt, daß der Maler, der in seinen Bildern nichts über sein persönliches Leben aussagt, weil er ohne Rest in ihnen aufgegangen ist, sich selbst mit größter Deutlichkeit sah und ein bestimmtes Bild vom Künstler in seinem Verhältnis zur Zeit und zu den anderen Menschen besaß. Die Zeichnung (gleichviel ob sie uns wirklich ein selbstverspottendes Bildnis des Meisters vermittelt) enthält eine Fülle soziologischer Aussagen über die Stellung des Künstlers in der Welt, über die mißgünstige und kurzsichtige Art, mit der sie seine Entwicklung vom Handwerker zur Individualität verfolgt. —

Jedlicka schildert Breughel als einen Menschen, der sich in einem Hunger nach der Substanz der Wirklichkeit, auf der Jagd nach der

letzten Authentizität, rasch verbraucht. Dem äußeren Leben gegenüber ist er passiv und in einer gewissen Ängstlichkeit befangen, ein williges Objekt der Heiratspolitik seiner ehemaligen Meisterin, der Frau des Malers Pieter Coeck van Aelst, die ihn 1563 dazu bringt, von Antwerpen nach Brüssel zu ziehen und dort ihre Tochter zu heiraten. Diese Übersiedlung bildet für Jedlicka das entscheidende Datum im äußeren Leben Breughels. In der blühenden Handelsstadt Antwerpen gehörte der Maler zu einem großen humanistisch gestimmten Freundeskreis; in der Residenz Brüssel lebte er einsam ganz der künstlerischen Gestaltung. Der große Breughel ist der der Brüsseler Jahre. —

Über die politisch-religiöse Haltung glaubt Jedlicka nichts Näheres ausmachen zu können. Es mag sein, daß bei Breughels Umzug nach Brüssel auch die Furcht, zusammen mit seinen Antwerpener Freunden der Neigung zum Protestantismus verdächtigt zu werden, mitsprach. Jedlicka wird auch seine Gründe dafür gehabt haben, wenn er nicht der Frage nachging, warum bei Breughel das „magische Weltbild" der Spätantike, welches in der Renaissance eine Nachblüte erlebt hat, in so auffallender Weise ignoriert wird, soweit nicht eine mehr sittenbildliche Parodie äußerlicher Superstitionen vorliegt.

Wie der Verfasser Breughels künstlerische Entwicklung im ganzen auffaßt, wurde schon angedeutet. Der Weg führt vom extensiven Reichtum des Bildgeschehens zur intensiven Einfachheit. Der junge Maler häuft in zahllosen kleinen Figurengruppen die ganze Fülle der spätmittelalterlichen Sprichwörterweisheit, der Gesellschaftssatire und der abergläubischen Vorstellungen. Die Spätwerke, der „Vogeldieb", „Der ungetreue Hirt", das „Gleichnis von den Blinden" haben ganz einfache Vorwürfe. Die Frühwerke sind schwierig zu lesen; aber ihre Schwierigkeit ist eine absichtliche, wie die von Rätseln, die gelöst werden sollen und können, sie sind damit demonstrativ auf den Beschauer eingestellt. Die Spätwerke, auf den ersten Blick verständlich, werden dadurch nicht leichter zugänglich, sie leben vom Beschauer. Mit der mühelosen Erkenntnis ihres Vorwurfes ist ihnen nichts abgewonnen. —

Breughels Entwicklung kann auch als eine fortschreitende Vermenschlichung verstanden werden. In den großen Einzelgestalten der späten Bilder ist ein unmenschlicher mechanischer Antrieb noch nicht ganz abgestellt, aber es sind nicht mehr die fanatischen Marionetten des Anfangs. Mit dem „Gleichnis von den Blinden", das die großen Gruppenbilder des kommenden Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint, ist noch einmal etwas ganz Neues da. Die Zartheit, mit der Jedlicka den Ursprung der erschütternden Wirkung, die von dem Bilde ausgeht, bloß-

legt, kann nicht wiedergegeben werden. Er schreibt nur die einzelnen Pinselzüge nach und kommt doch zu völlig erschöpfenden Aussagen über den seelischen Gehalt, in dem sich Breughels gesamte Weltansicht verdichtet. Der gemeinsame Sturz der Blinden bedeutet nicht mehr, wie das besessene Treiben auf den Frühwerken, die Sinnlosigkeit, die Verkehrtheit der Welt, sondern die Tragik der menschlichen Gemeinschaften, in denen einer den anderen und jeder den Nächsten vom Wege herab in den Abgrund reißt. Es sind Blinde auf ihrem gewohnten Spaziergang; der Habitus des Blinden, sein Tasten mit dem ganzen Körper, das Leben seiner Hände sind auf diesem Bild gleichsam für immer entdeckt und gestaltet. Aber es ist auch die ganze Menschheit in ihrem blind vertrauenden Fortgang. — Eine Gegenüberstellung der Blinden mit Dürers großem Spätwerk, den vier Aposteln, macht die Einsamkeit und Zeitlosigkeit dieses Breughelschen Bildes sehr deutlich. Dürers Gestalten leben ganz aus dem Geiste der Reformationszeit, sie verkörpern einen neuen Typ des Mannes, den Deutschen, der gewillt ist, den Kampf um das reine Gotteswort aufzunehmen. Breughels Blinde in ihren verblichenen Mänteln tasten sich, einem sich vielfach krümmenden Feldweg ausgeliefert, durch eine zeitlos festliche Natur, die sie nicht sehen. —

Der Vergleich Breughels mit Dürer wird auch noch in anderem Zusammenhang angestellt. Die Entwicklung beider Künstler, deren Schaffenszeiten durch mehr als drei entscheidende Jahrzehnte voneinander getrennt sind, führt zur Einfachheit. Aber die des Breughel vollzieht sich viel gleichmäßiger und unauffälliger. Dürer ist gleich zu Anfang genial, doch fehlt seinem Fortschreiten zuweilen die organische Notwendigkeit; man denke an die Problematik seines Verhältnisses zum Süden. Dürer ist um das vom Zeitgeist bewegte Individuum bemüht, Breughel führt den namenlosen Menschen der Menge herauf. Dürers Kunst wirkt interessanter, persönlicher und stark autobiographisch. Breughel ist frei von aller subjektivistischen Belastung und hierin den Italienern verwandter als Dürer, der so heiß nach der Klassik des Südens gestrebt hat.

Der Frage nach der Abhängigkeit Breughels von Bosch wird naturgemäß ein besonderer Abschnitt im Zentrum des Buches eingeräumt; sie erfährt eine entschiedene Klärung. Die Übernahme der damals weit verbreiteten Stoffwelt Bosch's ist nicht das Wesentliche; bei der Richtung, die das künstlerische Interesse des jungen Breughel nahm, versteht sie sich von selbst. Seine eigentliche Nähe zu Bosch entsteht aus der Bewußtheit, mit der er die altertümliche Primitivität dieses Malers aufnimmt. Sie gibt ihm die Möglichkeit, der Formensprache der Renaissance und der Weltanschauung, die sich damit verknüpft, mit einem eigenen künstlerischen Programm entgegentreten zu können.

Man hat Breughel bisher viel zu einseitig vom späten Mittelalter aus gesehen und als großen Nachzügler des 15. Jahrhunderts angesprochen. Jedlicka nimmt ihn doch auch mit einer ganz neuen Entschiedenheit als den großen M o d e r n e n in die Entwicklung der abendländischen Malerei hinein. Er vergleicht seine Landschaftskunst mit der der französischen Impressionisten, er zeigt seine grundlegende Bedeutung für die Niederländer des 17. Jahrhunderts. Alle diese Gedanken münden in ein Kapitel, das Breughel in seinem Verhältnis zu Rubens und Rembrandt betrachtet. Die beiden Komponenten der niederländischen Kunst, die vlämische und die holländische, die sich in jenen Jahren zu trennen beginnen und dann in Rembrandt und Rubens einen gewaltigen Gegensatz bilden werden, ruhen in den Gemälden des Bauern-Breughel noch ungeschieden. Mit Rubens hat Breughel das Gefühl der gegliederten Bewegung gemeinsam, mit Rembrandt die Erfahrung der Seele, des Seelenschicksals. Die beiden Späteren gelangten zur Vollendung, weil sie in einer Zeit lebten, die schon zu einer schöpferischen Einheit gekommen war. Das Verhältnis zur Natur war für sie von Anfang an geklärt, sie fanden die Natur gleichsam schon fertig übersetzt vor und brauchten nicht mehr wie Breughel um die Substanz der Wirklichkeit, um einen neuen Bildraum, eine neue Stoffwelt zu kämpfen. Am deutlichsten zeigt das ein Vergleich ihrer Landschaftsmalerei mit der Breughels. Auch Rubens und Rembrandt haben ihre Landschaft gebaut, wie sie nur die Natur bauen kann. Aber die Landschaften des Rubens leben doch ganz aus der Vision, sie enthalten nirgends die Substanz der Natur, sondern nur die selbstherrlich übersetzende Pinselschrift des Meisters. Von den Landschaften Rembrandts läßt sich in diesem Zusammenhang ähnliches sagen.

Mit diesen Fragen verbindet sich schließlich untrennbar die nach dem Verhältnis Breughels zu den beiden großen künstlerischen Bewegungen seiner Zeit, zur R e n a i s s a n c e und zum M a n i e r i s m u s. Man glaubt im allgemeinen, daß der Künstler durch den Zauber seiner Ursprünglichkeit gegen die manieristischen Einflüsse gleichsam gefeit gewesen sei, daß diese ganze künstlerische Strömung überhaupt nicht recht in sein Bewußtsein gedrungen wäre. Jedlicka, nach dessen Buch wohl kaum noch von dem naiv-genialen Weltschilderer Breughel wird gesprochen werden dürfen, zeigt, daß zwischen dem Werke Breughels und dem ja auch in der niederländischen Kunst durchaus nicht nur zerstörerisch wirkenden Manierismus eine Fülle von Wechselbeziehungen besteht. Die Erkenntnis der unschöpferischen Leere seiner Zeit wurde einem Breughel gerade zum mächtigen Antrieb bei der Erschließung neuer, unverbrauchter Stoffwelten. Viele Grundzüge seiner Kunst, etwa der merkwürdige

Zwiespalt zwischen menschlicher Figur und Landschaft oder die übersteigerte Beweglichkeit seiner Gestalten, die Selbständigkeit der formalen Bewegungswerte, können doch nur vom Manierismus her verstanden werden. — Breughels gegensätzliche Stellung zur italienischen Renaissance ist gleichfalls keine bewußte Absonderung. Er brauchte die südliche Klassik nicht und hätte eigentlich, wie Rembrandt, der Reise, die ihn über Frankreich (Lyon) und die Schweiz nach Italien führte, entraten können. „In dem Maße, in dem sich im europäischen Kunstbewußtsein das Erlebnis der Renaissance sättigt, wird der Raum für Breughel frei.“

---

# Besprechungen

Alexander Truslit: Gestaltung und Bewegung in der Musik. Ein tönendes Buch vom musikalischen Vortrag und seinem bewegungserlebten Gestalten und Hören (mit drei Schallplatten). Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Frage nach dem richtigen musikalischen Vortrag war früher eine Art Zunftgeheimnis. Bis in die Zeiten Joh. Seb. Bachs suchen wir vergeblich nach irgendwelchen Anweisungen für die Vortragskunst, ja die Komponisten vermieden es scheinbar ängstlich, Feinheiten der Wiedergabe im Notenbild sichtbar zu machen. Das hat bekanntlich in neuerer Zeit zur Folge gehabt, daß man in Übertreibung des Prinzips der historischen Treue bei der Ausführung älterer Musik asketisch von allen Differenzierungen und Nuancierungen abzusehen sich bemühte, nachdem im 19. Jahrhundert die „romantische Auffassung" aller und jeder Musik zu ebenso unhaltbaren Übertreibungen nach der anderen Seite hin geführt hatte. Bezeichnenderweise tauchen die ersten Andeutungen über den Vortrag der Musik erst in dem Augenblick auf, wo neben den „Kenner" der „Liebhaber" als wichtiger Faktor des Musiklebens auf den Plan tritt, wo — mit anderen Worten — der Laie, der gebildete Dilettant sich der Musik bemächtigt und nun Fragen stellt. Dies geschieht im Verlauf jenes Halbjahrhunderts, das mit Bachs Tode (1750) beginnt und sich bis zur Romantik spannt. Es ist die Zeit, wo auch die ersten großen Lehrwerke für den Violin- und Klavierspieler (Leopold Mozart, C. Ph. E. Bach) entstehen. Aber auch hier sind Bemerkungen über den Vortrag noch sehr spärlich gesät und erschöpfen sich meist in einigen ziemlich inhaltlosen Regeln. Den „empfindsamen" Charakter der Zeit spiegelt etwa ein Ausspruch C. Ph. E. Bachs wider, wenn er sagt: „Indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sei dann selbst gerührt [von mir gesperrt], so muß er notwendig sich selbst in alle Affekte setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will". Diese hier zum Ausdruck kommende „Affektenlehre" ist im Grunde noch heute nicht ausgestorben. Daß aber die „Gemütsbewegung" allein nicht ausreicht, um ein Musikwerk musikalisch zu gestalten oder auch nur zu erleben, ist im Laufe der Zeit immer deutlicher geworden. Der „realistischere" Sinn des 19. Jahrhunderts hat denn auch andere Methoden entwickelt, um das Geheimnis der Vortragskunst zu enthüllen, Methoden, die uns heute freilich recht nüchtern und oberflächlich erscheinen. Denn wenn z. B. Otto Ad. Klauwell („Der Vortrag in der Musik", 1883) findet, daß „in der Tat die ganze Vortragsschwierigkeit auf die richtige und sinnentsprechende Erfassung der einzelnen Töne nach ihrer Zeitdauer und ihrem Stärkegrad" zurückzuführen sei, so ist mit dieser trockenen Feststellung dem Musiker herzlich wenig gedient, zumal wenn er fortfährt: „Was nun freilich hierbei das Richtige sei, ist auf absolute Weise schwer zu entscheiden und unterliegt den Verschiedenheiten verschieden gebildeten Geschmacks". So endet eigentlich das ganze Problem in Resignation und Skeptizismus. Man muß den Abschnitt „Die Literatur zur musikalischen Vortragsgestaltung" in Truslits Buch lesen, um die heutige Situation zu verstehen. Dann wird man auch den Mut des Verfassers einzuschätzen wissen, erneut diesem Problem zu Leibe zu gehen.

Truslits Werk wird durch zwei besonders hervorstechende Eigenschaften ausgezeichnet: 1. durch seine streng wissenschaftliche Forschungsmethode, die sich der modernsten und zuverlässigsten Hilfsmittel bedient, und 2. durch eine eindringliche intuitive Schau der wesentlichen Erscheinungen. Die Wissenschaft liefert ihm das Material, das nun der musikalische Sinn verarbeiten und deuten muß.

Um das Wesen des musikalischen Vortrages zu ergründen, ist es notwendig, das Wesen der Musik selbst zu erkennen. Dieses findet er — da Musik im tiefsten Grunde eine biologisch bedingte Bewegungserscheinung ist — in dem Begriff „Bewegung". „Bewegung" aber ist hier nicht in dem hohlen formalistischen Sinne der berüchtigten Hanslickschen Ästhetik aufzufassen, sondern im Sinne Goethes als ein „Urphänomen". Zu dem Begriff der „Bewegung" gesellt sich das Prinzip „der Gestaltung", d. h. „eine bewußte, künstlerische Form gebende Behandlung eines geeigneten Materials als elementarer, d. h. absichtslos-naturhafter Ausfluß eines den Menschen innerlich bewegenden seelischen Erlebens". Bewegung und Gestaltung sind die Voraussetzungen nicht nur des künstlerischen Schaffens, sondern auch des künstlerischen Genießens, des Hörens und Aufnehmens der Musik. Wichtig ist dabei festzustellen, daß die beiden Begriffe keineswegs identisch sind mit den in der Ästhetik schon lange gebrauchten Begriffspaaren „Inhalt und Form", „Gehalt und Gestalt", besonders was den Terminus „Inhalt" angeht, der in der musikalischen Literatur oft in einem sehr grob substanziellen Sinne gebraucht wird. Nicht darauf kommt es an, daß die Musik bestimmte „Vorstellungen" erwecken kann, nicht auch darauf, daß ihr „Inhalt" als „gefühlsbetont", „dichterisch", „philosophisch", „metaphysisch" gedeutet wird — das sind alles sekundäre Fragen —, sondern allein darauf, daß die in der Musik wirkende Bewegung als eine Bewegungsempfindung im eigentlichen Sinne des Wortes aufzufassen ist. Wissenschaftlich gesehen, gehört diese Bewegungsempfindung zu den sog. Vestibularempfindungen, die in den Bogengängen des Labyrinths lokalisiert sind. Truslit stützt sich hier besonders auf Forschungen von P. Tullio, der bahnbrechende Untersuchungen für die Entstehung der Sprache und Schrift angestellt hat. Diese Vestibularempfindungen sind Empfindungen der Bewegung des gesamten Körpers, die innerlich erlebt werden (die sie begleitenden Spannungen können aber im Muskelsystem als solche mehr oder weniger deutlich wahrgenommen werden). Die akustischen Elemente der Bewegung sind Dynamik und Agogik. Diese müssen — im Sinne des Gesetzes der Bewegung — in „absolut gleichsinniger und widerspruchsloser Weise als eine Einheit, als Dynamo-Agogik, in Erscheinung treten".

Welche Folgerungen ergeben sich nun daraus für die Praxis? Truslit untersucht zunächst an einfachen Tonreihen (Tonleitern) bestimmte Grundformen der Bewegung und gelangt zur Aufstellung dreier Typen, die er als „offen", „geschlossen" und „gewunden" bezeichnet. Diese durch Schallplattenbeispiele, Kurven, Zeichnungen sehr klar herausgearbeiteten Grundformen bilden den Kernpunkt seiner Untersuchungen. Von ihrer richtigen Erfassung hängt der vollendete Vortrag ab. Sie sind keineswegs konstruiert, sondern objektiv und nachweisbar. Mit Hilfe eines von der Firma „Telefunken" hergestellten Filmgrammophons ist es nämlich möglich, durch ein elektroakustisches Verfahren die Schwingungen der Töne (Oszillationen) aufzuzeichnen und auf diese Weise objektive, in Bruchteilen von Sekunden ausgedrückte Daten für die Tondauer zu erhalten. Dabei ergeben sich sehr aufschlußreiche Tabellen der dynamisch-agogischen Meßwerte z. B. für eine einfache Tonreihe. Der nächste Schritt ist dann die Schulung des Ohres und des ganzen Menschen durch tönende Beispiele. Hierfür werden nun zahlreiche Hörbeispiele (Schallplatten) eingesetzt, die es im Zusammenhang mit Kurventafeln und Text ermöglichen, die Feinheiten und Eigenarten

des musikalischen Vortrags aufzunehmen. Die Gegenüberstellung von „falsch“ und „richtig“ erweist sich dabei als ein sehr instruktives, pädagogisches Prinzip (wobei hervorzuheben ist, daß auch die in der Bewegung „falsch“ wiedergegebenen musikalischen Beispiele nicht etwa frei erfunden sind).

Truslit weist neue, bahnbrechende Wege der Musikerziehung. Er zeigt grundsätzlich, daß es möglich ist, das anfangs erwähnte „Zunftgeheimnis“ zu lüften, ja daß es notwendig ist. Denn seine Ausführungen sind keineswegs für den kleinen Kreis der musikalisch Ausübenden von höchster Bedeutung, sondern wenden sich ebenso auch an den musikaufnehmenden Menschen. Nicht zuletzt dürften sie auch für die Entwicklung der Kunst selbst richtungweisend sein, die wieder auf ihre naturgegebenen Grundlagen hingewiesen wird. Hans Fischer.

---

Lothar Schreyer: Sinnbilder deutscher Volkskunst. Mit 67 Textbildern und 16 Kunstdrucktafeln. 190 Seiten. Hanseatische Verlagsanstalt AG., Hamburg 1936.

Die sog. „Volkskunst“ hat naturgemäß eine Vorliebe für einfache, das heißt geometrisch-schematische Grundformen sowie für einfache, das heißt ungebrochene, mindestens aber unvermischt und klar gegeneinander abgesetzte Farben — sei es, daß sie diese Formen und Farben aus der Natur übernimmt, sei es, daß sie sie, wie der Musiker seine reinen Töne und Tonverbindungen, auch „aus sich“ frei heraussetzt. Beides entspricht dem naiven Bewußtsein; es wird auch dort, wo kompliziertere Vorbilder aus der Natur dargestellt werden sollen, von selbst zu einer solchen Vereinfachung kommen, die sowohl eine leichtere Vorstellbarkeit wie eine leichtere manuelle Darstellbarkeit mit sich bringt. Natürlich wird es an solchen einfachen Gestalten und Farben sowie an ihrer Zusammenstellung auch das entsprechende Gefallen haben. Darum geht überall das „Bunte“, das Farbig-Koordinierende dem Koloristischen, Farbig-Subordinierenden und Synthetischen voraus. Hinzukommt, daß einfache Grundformen und Farben oft auch durch Material und Technik (etwa in den textilen Künsten) von selbst sich ergeben. So begegnet sich die technische Nötigung sowohl mit dem psychologischen Bedürfnis als auch mit dem einfachen ästhetischen Erleben, welches zuallererst das sinnfällig Schmückende, in die Augen fallende, das Dekorative bevorzugt. Sie stehen gleichsam in einer vorherbestimmten Harmonie.

Nun scheint aber in sehr vielen Fällen noch ein ganz anderer Umstand Form und Farbe in der Volkskunst mit zu veranlassen oder doch zu beeinflussen: der Trieb zur sinnbildhaften Erfassung jener Elemente — ein „Trieb“ sagen wir, denn dies Deuten und Auslegen, welches sich zwangsläufig gerade gern an typische, mithin einfache oder vereinfachte Gestalten und Farben heftet, ist keine künstliche, spätzeitlich-rationale Funktion, sondern es scheint geradezu, wie Forschungen bei Träumen und Automatismen, Untersuchungen bei Kindern und Geisteskranken längst nachgewiesen haben, in unserem Unterbewußtsein veranlagt zu sein. Es ist so stark und ursprünglich in uns, daß sogar die spätesten, rational konstruierten Allegoresen, vor allem, wenn sie in die Hände der Künstler geraten, sich auf diese Triebe stützen können; selbst den Erfindungen der humanistischen Renaissance-„Hieroglyphik“ kam so oft noch ein merkwürdiges Leben zu.

Der bindende Nachweis freilich ist oft schwer zu erbringen, daß tatsächlich in einem bestimmten Fall einfache Farben, einfach geometrische Figuren nicht nur entstanden sind aus dem Zusammenwirken der zuerst genannten Umstände, sondern auch in jener symbolischen Absicht. Ob ein Betrachter etwa erst nachträglich jene Symbolik „hineinzulegen“ pflegt (wie das bei der entwickelten Kunst so oft der

Fall ist) oder ob sie — in bewußter Absicht oder doch mindestens unterbewußt — schon bestimmend bei der Form- und Farberzeugung mitgewirkt haben: dies zu entscheiden, bleibt oft beinahe unmöglich. Natürlich kennen wir viele Gebilde, wo die symbolische, wenn nicht gar allegorische Absicht vorher ausgesprochen war. Man denke z. B. an gewisse Zeichnungen des religiös-mystischen Gebrauchs: von den Meditationsfiguren der Inder („Mandala") bis zu den schematischen, stammbaumartigen Gebilden der sog. Rosenkreuzer im Abendland. Auch die modernste, nachimpressionistische Malerei und Plastik, die sog. „gegenstandslose" Kunst hat viel mit der Gefühlssymbolik von Farben und geometrischen Formen, sowie mit ihrer gegenseitigen Beziehung experimentiert — wenn auch frei, gewissermaßen musikartig, nicht mehr in belehrender Absicht für irgendeine religiöse Meinung.

Mit der Schwierigkeit des exakten Nachweises ist aber das Mitschwingen symbolischer Absichten auch in der einfachen Schmuck- und Gebrauchskunst des Volkes keineswegs widerlegt. Es bleibt im Gegenteil wahrscheinlich und schließt die zuerst genannten bewirkenden Umstände doch keineswegs aus. Man wird sich nur entschließen müssen, weitgehend auch die unterbewußte Motivierung mit in Rechnung zu stellen, wobei manche Deutungen, gerade indem sie innerhalb der handwerklichen Kunst zur Überlieferung wurden, langsam erst unterbewußt geworden sein mögen. In vielen Fällen ist auch die traditionelle Sinnbildlichkeit gewisser Grundgestalten aus anderen Ausdrucksgebieten zu erschließen. Dem Verfasser des uns vorliegenden Buches, welches dem umfänglichen Nachweis der Sinnbilder besonders in den „Farbgestalten", „Formgestalten" und „Bewegungsgestalten" deutscher Volkskunst gewidmet ist, bietet vor allem das Volkslied mit seinen typischen Motiven einen überraschenden Stoff an Zeugnissen dieser Art. Er ist sich im übrigen auch der Gefahren bewußt und betont gelegentlich selbst, daß man keineswegs alle Gebilde symbolisch auslegen kann. Freilich bleiben die Grenzen, insbesondere zwischen dem Symbolischen und dem Dekorativen, fließend und ihre Ziehung oft dem persönlichen Ermessen überlassen. Manche sinnbildlichen Auslegungen von Farben und Formen sowie ihrer Querverbindungen in diesem Buche stehen der spätzeitlichen Allegorie näher als dem naturhaft gewachsenen Symbol. Viele machen keinen volkstümlichen Eindruck, sondern entstammen eher einem esoterischen, religiös-„sophischen" Erleben, welches uns den Beweis dafür, daß es doch mindestens unterbewußte Betonungen des wirklich naiven Menschen uns bewahrt hat, vorläufig noch schuldig bleibt. So etwa die Beziehungen von Farben und geometrischen Figuren, noch mehr die von Farben und Vokalen usw.

Der Arbeit Lothar Schreyers ist es überhaupt eigentümlich, daß sie das Ergebnis sehr verschiedener geistiger Einstellungen und ihrer versuchten Verschmelzung darstellt. Im Hintergrunde (wenn auch keineswegs bekennerisch) steht immer der moderne Künstler mit seinen Werkstatt-Erfahrungen, seinen Atelier-Theorien über Farben, vor allem der ehemalige Experimentator im „gegenstandslosen" Ausdruck. Ihm ist das mystische Element, das sich nicht nur von Goethes Farbenlehre, sondern auch von allerlei alten und neuen gnostischen Spekulationen anregen ließ, ziemlich eng verbunden. Dazu kommen gründlich liebevolle Studien in Volkskunde, Volkskunst und Volksdichtung, wobei wieder der Blick auf das Völkische, das Volkshaft-Deutsche und Nordische eine besondere Richtung angeben mußte. Diese Vielfältigkeit der Aspekte, wie sie so oft den Arbeiten von Außenseitern eigen sind, verleiht den Untersuchungen Frische und Abwechslung. Aber sie wirkt nicht immer ungezwungen; es ließ sich auch eine gewisse Uneinheitlichkeit nicht verschleiern. Sowohl der reine Volkskundler wie der tätige Künstler, sowohl der Rasse-

forscher wie der religionspsychologische Symbolforscher, sie alle werden den Darlegungen, jeder von seinem Gesichtspunkt aus, abwechselnd mit Zustimmung und mit Befremdung folgen. Anregung werden sie auf alle Fälle aus der Lektüre ziehen!

Mannheim. G. F. Hartlaub.

---

Mathias E. Engels: Zur Problematik der mittelalterlichen Glasmalerei. Neue deutsche Forschungen Bd. 145. Junker u. Dünnhaupt Verlag, Berlin 1937.

Die Glasmalerei der Kirchen ist an die Zeit vom Beginn des 9. Jahrhunderts bis zum Ende des 14. gebunden. Woher nun diese Bevorzugung gerade in dieser Zeitspanne? Das ist eine der Fragen, die sich die vorliegende Abhandlung stellt, die, auf Betrachtung jeglichen Einzelwerks verzichtend, nur die Grundlagen dieser speziellen Kunstart untersuchen will. Als Lösung ergibt sich die Herausstellung des „mittelalterlichen Menschen", der dem neuzeitlichen gegenübergestellt wird. Daß die Verglasungstechnik die volle Entwicklung der Gotik erst möglich gemacht hat, ist eine Feststellung, die ebenso einfach wie überraschend ist. Freilich bedurfte es dazu nicht figürlicher Darstellung. Das Überwiegen derselben wird erklärt aus dem „Bildverlangen" der Zeit und aus der mittelalterlichen Vorstellung, daß die Kostbarkeit des Materials — und Glas rechnete damals noch zu den Kostbarkeiten — der Größe und Würde des Dargestellten entsprechen müsse. Dazu kommt die Transzendenz des Glases, das heißt seine Fähigkeit, gleichsam aus sich selbst zu glühen, überirdisch zu erstrahlen, die es zu einem willkommenen Werkstoff macht.

Eine andere Frage ist die, weshalb es Glasmalerei ausschließlich in den Ländern diesseits der Alpen gegeben hat. Sie wird gleichgesetzt mit einer Frage nach dem Nationalstil, der dann in der üblichen Weise umrissen wird als nordischer Irrationalismus gegenüber südlicher Sinnlichkeit. Merkwürdig, daß bei einer Abhandlung über Fenster der wirkliche Sinn des Fensters, der zugleich sein Fehlen in der antiken Architektur erklärt, nämlich seine klimatische Notwendigkeit, nirgends auch nur Erwähnung findet. Niemand wird verlangen, daß nun alles auf diese einfache Grundtatsache bezogen wird, aber als Ausgangspunkt müssen die natürlichen Lebensbedingungen den immer noch so verwaschenen Begriffen der „Nationalstile" ein festes Rückgrat geben. Nicht als ob die Bevorzugung der Glasmalerei in den nordischen Ländern sich allein aus dem Klima ergäbe, aber eine gewisse gefühlsmäßige Abneigung des Südländers gegen eine so überflüssige Sache wie Fensterverglasung muß ihm auch die schönste malerische Darbietung an dieser Stelle unheimlich erscheinen lassen, während für den mit künstlichem Licht weit mehr vertrauten Nordländer ein buntes Fenster nichts Widernatürliches hat. Lösen wir doch einmal diesen merkwürdigen Gegensatz Irrationalismus und Sinnlichkeit auf in die naturgebundene Gegensätzlichkeit des südlichen Lichtes als selbstverständlicher Gegebenheit und der nordischen Sehnsucht nach dem Licht, die gleichzeitig die klassizistischen Tendenzen wie das dem Dämmer entwachsene Spuk-, Märchen- und Fabelwesen umfaßt, so haben wir einen viel festeren Ausgangspunkt.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Ottmar Kerber: Hubert van Eyck — die Verwandlungen der mittelalterlichen in die neuzeitliche Gestaltung. Verl. V. Klostermann, Frankfurt a. M. 1937.

Zur umfänglichen Van Eyck-Literatur tritt, Wesentliches klärend, die Untersuchung Ottmar Kerbers über Hubert van Eyck hinzu. Ausgehend von der Berliner

Zeichnung der Anbetung der Könige entwickelt der Verfasser die Grundlagen des Hubertschen Stils, die gleichzeitig die Grundlagen mittelalterlichen Formdenkens überhaupt darstellen. Alles an den Landschafts- und Innenraumdarstellungen des Turin-Mailänder Stundenbuchs so neuzeitlich Anmutende läßt sich überzeugend auf die Kategorien mittelalterlichen Bilddenkens zurückführen. Weder die Gesetze der Zentralperspektive noch die damit verbundene raumplastische Entfaltung der Figuren kommen bei Huberts Gestaltungsweise in Betracht. Hingegen sind in allen seinen Bildern die Strukturgesetze des Mittelalters durchzuspüren, Schichtung, Zoneneinteilung, Staffelung und als das Verbindende ein lineares Gefüge, das die Figuren strukturell an die Requisiten des Raumes bindet. Es handelt sich nicht um ein Aufgeben der mittelalterlichen Naturdarstellung, sondern um ein Umdeuten der abstrakten Requisiten in die realen Gegebenheiten der Natur. Der scheinbare Naturalismus von Figuren und Landschaft steht im Dienste einer idealisierenden Liniensprache, die beide umgreift, ebenso wie die Farbe der idealen Struktur des Ganzen dient und nicht der stofflichen Charakterisierung der Einzelheiten. Dadurch bewahre Hubert van Eyck eine Monumentalität, die erst hundert Jahre später (nach der plastischen Eroberung des Raumes) wieder erreicht wird. Die sehr differenzierten formgeschichtlichen Untersuchungen stellen eine Erweiterung der Wölfflinschen Grundbegriffe dar, insofern es sich nicht nur um einen Wandel des optischen Formsehens handelt, sondern um eine radikale Wandlung des bildnerischen Bewußtseins vom Strukturgefühl des Mittelalters zum Raum-Körpergefühl der Renaissance. Hubert van Eyck erscheint nun als die Künstlerpersönlichkeit an einer Zeitenwende, die gotisch-mittelalterliche Gestaltungsweise auf eine letzte Höhe führt, gleichzeitig aber durch die Einschmelzung ganz neuer Motive in die alte Formensprache der allgemeinen Entwicklung entscheidende Impulse vermittelt. Die Untersuchung gipfelt in der Scheidung der Hände am Mittelbild des Genter Altars, doch liegt ihr Wert nicht in den Einzelergebnissen allein, sondern in dem Bemühen um eine Klärung der Formgrundlagen und ihrer Entwicklungsgesetze.

Mannheim. G. F. Hartlaub.

---

E. Lutze: Veit Stoss. Aus der Reihe „Deutsche Lande / Deutsche Kunst". Deutscher Kunstverlag Berlin 1938.

Von den Bildbänden des Deutschen Kunstverlags, vor allem in der Reihe „Deutsche Lande / Deutsche Kunst", bedeutet jedes einzelne Buch wieder ein neues Geschenk nicht nur für den Laien, sondern auch für den Forscher. Der Ausgleich zwischen einem gründlichen, durchaus nicht nur einführenden Text und dem niemals nur auf bloße Bildwirkung angelegten Abbildungsteil ist hervorragend. Aber gerade deshalb fühlen wir uns verpflichtet, über die Ausrichtung des vorliegenden Bandes, über seine Bildauswahl ein paar Worte zu sagen. Wir können hier ja nicht auf die Veit-Stoss-Forschung, ja überhaupt nicht auf irgendwelche stilkritischen Auseinandersetzungen eingehen. In der Auswahl der Abbildungen steckt aber so viel Grundsätzliches und noch meist ungelöst Problematisches, daß man gerade bei einem dem ganzen deutschen Volk bestimmten Werk die höchste Gewissenhaftigkeit dem Kunstwerk gegenüber und größte Vorsicht verlangen darf. Es ist durchaus nicht so, daß die photographischen Meisterleistungen der letzten zwanzig Jahre diese Gewissenhaftigkeit besitzen. Mitunter wurde weder auf die sachlichen Tatbestände noch auf die historische Wahrheit die geringste Rücksicht genommen, so daß gerade die begehrtesten Bildbände aus Effekthascherei die meisten Fälschungen enthalten.

Anscheinend sind unserem Verfasser angesichts einiger von ihm gewählter Abbildungen selbst einige Bedenken gekommen. Denn er spricht von der „unerlaubten

Isolierung, solange nicht der Sinnzusammenhang des Ganzen erfaßt ist“. Diese „Isolierung“ ist aber nicht gleichzusetzen mit jeder Großaufnahme eines Details. Der Gruppe der Hände (Abb. 14) des Krakauer Altars ist eine wunderbar erfühlte, historisch völlig einwandfreie Wiedergabe jenes Hängens und Gleitens, jenes Nachgreifens von oben her, ohne doch festzuhalten, wie es den ganzen Altar durchzieht und wie es der Zeit und dem spätgotischen Künstler eigen ist. Desgleichen ist an den Füßen des Gekreuzigten (Abb. 40) in ihrer nun späten, gerafften und zurückgezogenen Form, die dieses Gleiten nicht mehr kennt, nicht das geringste auszusetzen. „Unerlaubte Isolierung“ aber bedeuten die Abb. 12, 13 und 16 des Krakauer Altars. Denn hier wurde ein Ganzes für die Aufnahme auseinandergerissen und Figuren, die für sich selbst sinnlos sind, einzeln aufgenommen. Solche Studien mögen für den Forscher einen gewissen Sinn besitzen, für den Leser aber sind sie störend und verwirrend. Denn nicht jeder schlägt die Seiten zurück und kontrolliert sein Mißbehagen an der Gesamtaufnahme. Das im Ganzen so wichtige greifende Oval der Arme der Mariengruppe, in dem von beiden Seiten her die schwingenden Wogen zur Ruhe kommen, wird nun dürftig und hilflos. Ganz erschreckend aber wirkt sich das Auseinanderreißen der Figuren bei dem Apostel Johannes aus. Nicht nur, daß durch das Ausbleiben der übergreifenden Gewandteile der Maria ein hölzernes Faltengestänge statt des rechten Fußes erscheint, man setzt auch eine ganz falsche Beziehung zwischen Hand und Kopf, da die hier besonders dringliche Parallelführung der Gesamtheit aller Hände und Faltenzüge ausbleibt, so daß es aussieht, als wolle der Apostel gerade niesen und führe deshalb einen Mantelzipfel zum Mund! Das ist gewiß nicht die Schuld des Künstlers, sondern liegt an der Isolierung einer nunmehr nur noch realistisch und kleinlich zu erfassenden Bewegung. Ist doch der herrliche Schwung der Mäntel, der der Bewegung erst ihre Größe und Feierlichkeit verleiht, mitten im Zuge abgebrochen. Jede gute Detailaufnahme — und wenn sie noch so nah an die Dinge heranrückt — wird die Umgebung anschwingen lassen.

Auch die Schrägaufnahme Nr. 16 kann man nicht durch barocke Wirkung entschuldigen. Der Altar ist ja nicht barock, und nichts an ihm bietet den leisesten Anhalt, ihn so zu sehen.

Aber schließen wir diese Betrachtung mit einem anderen Beispiel! Der prächtige Kopf des Hieronymus Abb. 19 stammt zwar von einer verhältnismäßig kleinen und abgelegenen Figur, er bringt aber das spätgotische Linienspiel und die aus ihm, sagen wir ruhig: aus ihm allein stammende Stoßkraft so glänzend zur Erscheinung, daß man die sentimental tragische und unzeitgemäße Ausdrucksbetontheit mit in Kauf zu nehmen geneigt ist. Allerdings sehen daneben die — ganz echten! — Köpfe des Johannes und Petrus doch recht anders aus. Eine eindringliche Mahnung, spätgotische Figuren niemals durch Licht- und Schatteneffekte zu sentimentalisieren!

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Renate Bergius: Französische und belgische Konsol- und Zwickelplastik im 14. und 15. Jahrh. (Würzburg 1937, 112 S.)

Diese Arbeit zeigt die Entwicklung innerhalb eines Zeitraums von 150 Jahren (1350—1500), und macht dabei deutlich, daß innerhalb gerade dieses Zweiges der Plastik einer rein dekorativen Zwecken dienenden Kunstform Schulzusammenhänge, ausgehend vom Zentrum Paris, die erste Hälfte dieses Zeitraums beherrschen, während für die zweite Hälfte die maßgebliche Persönlichkeit des Klaus Sluter einen stilbestimmenden Wandel hervorruft. Während noch die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, der großen Kathedralplastik des 13. Jhs. folgend, eine starke tektonische

Bindung an die betreffenden Bauglieder zeigt, lockert sich in der Folgezeit diese formale Bindung weitgehend. z. B. bei der Kaminplastik in Bourges oder am Maubergeonturm in Poitiers. Die mit Sluter hervortretende Wandlung ist dahin charakterisiert, daß der den tektonischen Zusammenhang sprengende Realismus wieder in eine Form gezwungen wird, in der er als figürlicher Gegenspieler des Baukörpers auftritt, eine Dramatisierung hineintragend, die den Realismus der vorhergehenden Zeit nicht aufhebt, sondern durch abstraktere Bindung an die vorgeschriebene Füllform der Architektur noch einmal unterwirft. An weiteren Beispielen zeigt die Verfasserin die neuerliche Auflösung des Stils im Nachwirken der Sluterschen Formgebung, diesmal nicht so sehr im realistischen, als im genrehaft-dekorativen Sinn. Die Arbeit bleibt im Rahmen einer Spezialforschung, da sie sich mit ausschließlich formalen Gesichtspunkten begnügt.

Mannheim. G. F. Hartlaub.

---

F. A. Kauffmann: Die Woge des Hokusai. Eine Bildbetrachtung. F. A. Herbig, Verlagsbuchhandlung, Berlin 1938.

Wer neben das vorliegende kleine Werk als Ergänzung das Inselbändchen Nr. 520 mit den Holzschnitten des Hokusai und der Einleitung des Japaners legt, der wird sich wundern, wie weit Betrachtungsmöglichkeiten auseinanderrücken können. Denn nur um Bildbetrachtung, nicht um historische Einordnung des japanischen Farbenholzschnittes handelt es sich hier. Es könnte statt von ihm ebensogut etwa von einem Porträt des Velazquez oder von einer Benin-Bronze die Rede sein. Der Autor selbst setzt gotische Madonnen ganz unbefangen neben „nah verwandte Damen gewisser japanischer Holzschnitte“ und spricht an anderer Stelle vom Jugendstil. Wir wollen dem ausgezeichneten und vor allem für jeden bildenden Künstler ungemein anregenden Büchlein nichts von seinem Wert nehmen, nur der Wissenschaftler sieht sich hier angesichts eines Problems, ja angesichts einer Gefahr: dem Glauben nämlich an die Möglichkeit absoluter Bildbetrachtung.

Ist das, was am Ende dieser suggestiven Seiten anlangt, wirklich noch die Woge des Hokusai? Oder ist es nicht vielleicht ein Phantasiegebilde, das ein schöpferischer Mensch aus einer beliebigen Felsformation durch Betonen und Weglassen — so wie es ja wirklich geschieht — sich selbst herstellen könnte? Aber dieses Phantasiegebilde wird stets in gewisser Weise ein Selbstporträt sein, und so möchten wir auch sagen: die Kauffmannsche Bildanalyse zu der Woge Hokusais ist ein großartiges, in herrlicher Dringlichkeit gezeichnetes Selbstporträt des europäischen Kunstwollens: „Der Wurf ist Ereignis geworden. Es war wie ein Bergsturz. Bis vor unsre Füße rauschen die zerspritzenden Quadern, von der weit ausholenden Gebärde eines Sämanns und eines Königs für die Ewigkeit geordnet: Schwunghaltig, eine Brandung, ein kostbarer Schutt marmorner Splitter, herrisch gespreitet, wetterhart und köstlich wie die wahre Struktur des starken Lebens. Ein Mensch aus der Raumferne gibt Bescheid über sein Weltgefühl, und wir erkennen — es ist das unsrige.“

Eben, es ist das unsrige. Aber ob wirklich das Weltgefühl des Japaners? Selbst wenn man einräumt, daß die Holzschnitte des Hokusai ungewöhnlich stark unter europäischem Einflusse stehen. Der Japaner sagt über eine andere, der gleichen Sammlung angehörige Woge des Hokusai, die gleich jener den heiligen Berg umrahmt: „Aus der Ferne erfreut sich der Berg lächelnd des heiteren Sommerspiels“. Und Hokusai, der Erzspötter, der seinen Berg eben so gern zwischen den Beinen eines Böttchers wie hinter Regenwolken oder lediglich im Spiegel seiner Seen sichtbar werden läßt, lächelt er nicht auch? Ich fürchte, er hätte nach der Lektüre des Kauff-

mannschen Buches angesichts der „Grundformen" wie die „Raumwalze", der „Raumanker" und die „Möwe" seiner Woge auf japanisch eine Vier erteilt!

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Dr. Adolf Dressler: Deutsche Kunst und entartete Kunst, Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung. Deutscher Volksverlag, München 1938.

Was in den beiden getrennten Ausstellungen, der der entarteten Kunst und der ersten Großen deutschen Kunstausstellung nicht möglich war, nämlich eine direkte Gegenüberstellung inhaltlich übereinstimmender Gemälde und Plastiken, um den ganzen Abstand zweier Welten unmittelbar erlebbar zu machen, das gelingt erst dem Buch. Das vorliegende Bändchen gibt eine jeweilige Auswahl gleicher Inhalte aus dem hauptsächlichen Themenkreis der beiden Ausstellungen wieder. Der Text ist knapp und enthält im wesentlichen die Rede des Führers zur Eröffnung des Hauses der deutschen Kunst. Die Auswahl der Werke entarteter Kunst vermeidet Einseitigkeit im Extremen und stellt einen wirklichen Durchschnitt durch das Gewesene dar. Dadurch gelingt es, die andere Seite, die neue deutsche Kunst, in der Würde ihrer Haltung und der Klarheit ihrer Absichten in voller Ruhe wirken zu lassen.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Johanne Messerschmidt-Schulz: Zur Darstellung der Landschaft in der deutschen Dichtung des ausgehenden Mittelalters (Vorstellungsweise und Ausdrucksform). Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker. B. Germanistische Reihe, Band XXVIII. Verlag Priebatschs Buchhandlung, Breslau 1938.

Die Arbeit fragt nicht, ob Naturgefühl überhaupt festzustellen sei, sie setzt vielmehr dieses als vorhanden voraus (auf Grund der Fülle an Quellen und wissenschaftlichen Untersuchungen) und wünscht darzulegen: welche Gestaltung dieses Gefühl für die Wirksamkeit des „Draußen" bei den Dichtern des ausgehenden Mittelalters erfahren hat. Der Aufbau der Darstellung ist klar und bewegt sich in methodisch überzeugenden Bahnen. Die Verfasserin verwendet Kategorien, die der Kunstgeschichte aus Untersuchungen Dagobert Freys entnommen sind, verliert aber nicht die Andersheit des literarischen Gegenstandes aus den Augen. Recht geschickt erweist sich die Abgrenzung, die in eine Kennzeichnung des Landschaftsproblems bei Hans Sachs ausmündet und in der Tat darzulegen vermag, daß dieser seinen Vorgängern doch auch gerade hier spürbar überlegen ist: im Empfinden und sprachlichen Versuch gegenüber der Einmaligkeit und Besonderheit einer Landschaft als eines und eben dieses Raumganzen. Sachs ist in Worten des Landschaftsbildnisses fähig, wo im Hoch- und Spätmittelalter nur formelhafte Landschaftstypik von den Dichtern mit mehr oder weniger persönlichen Tönen gegeben wird.

Um ihrer behutsamen Gründlichkeit willen ist diese Arbeit mit ihren aus gut umgrenztem Bezirk gewonnenen Ergebnissen ein nützlicher Beitrag zur Erschließung eines Forschungsgebietes, das noch viele Aufgaben stellt.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Robert Petsch: Spruchdichtung des Volkes; Vor- und Frühformen der Volksdichtung. Ruf, Zauber- und Weisheitsspruch. Rätsel. Volks- und Kinderreim. Band IV von Kurt Wagners „Volk", Grundriß der deutschen Volkskunde in Einzeldarstellungen. Verlag Max Niemeyer, Halle 1938.

Robert Petsch hat immer wieder zu kunstwissenschaftlichen Untersuchungen der Dichtungsgeschichte die Feder ergriffen, die jeden Benutzer auf das fruchtbarste belehrt haben. So kann es eigentlich gar nicht erstaunen, daß es auch aus einem mehr der Volkskunde (schon der Erscheinungsrahmen des neuen Buches weist den Betrachtungskreis diesem engeren Fachgebiet zu) zugehörigen Gegenstand bei Petsch als Führer für den literatur- und geistesgeschichtlichen Leser zu lernen gibt. Petsch versteht es, das Spröde schmiegsam zu machen und im Kleinen wirklich den großen Zusammenhang sehen zu lehren. Ganz besonders verdienstlich empfinde ich die Hinweise auf unmittelbare Beziehungen zwischen solchen Frühformen der Volksdichtung und den höchsten Erzeugnissen eines Walther von der Vogelweide, Goethe, Johann Peter Hebel, Richard Wagner u. a., so daß der Wunsch sich regt, diese Bemerkungen von Fall zu Fall einmal systematisch von Petsch aufgezeigt zu bekommen. Das vorliegende, sehr anregend geschriebene Buch enthält drei mannigfach gegliederte Hauptgegenstände: I. Wesen, Arten und Grundform der Spruchdichtung. II. Die urtümlichen Spruchformen. III. Die abgeleiteten Spruchformen. Petsch stellt ausführlich und in die Tiefe dringend dar, was sich hier stoff-, seelen- und formgeschichtlich über das Leben unseres Volkes aus sozusagen ewig währenden oder doch so wirkenden Dichtungsanfängen gewinnen läßt. Dieser Sprachbereich volkhafter Frühformen bewährt sich als unmittelbarer Nährboden, von dem noch die höchstragenden Spitzen sprachkünstlerischer Leistungen als gespeist nachzuweisen sind.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Dr. Helmut Prang: Goethe und die Kunst der italienischen Renaissance. Eberings Germanische Studien Heft 198. Verlag Dr. Emil Ebering, Berlin 1938.

Als ersten Teil einer auf insgesamt vier größere Untersuchungen „Goethe und die Renaissance" sich erstreckenden Arbeit wird dieses umfängliche Heft vorgelegt. Prang äußert sich zunächst in der Einleitung „Zur Methode und Fragestellung". Es gilt die Reaktion Goethes auf persönliche oder sachliche Wirkungen festzustellen und dann grundsätzlich nach dem außerkünstlerischen und dem in eigentlichem Sinne künstlerisch zu nennenden Werten der italienischen Kunst durch Goethe zu fragen, gelte es dem Inhalt oder der Form bzw. der Betrachtung des genetisch-synthetischen oder statisch-analytischen Charakters eben dieser Goetheschen Sehweise. Goethe hat keinen definierten Renaissancebegriff; der Hauptgegenstand seines Kunstbetrachtens liegt aber in den Jahrhunderten zwischen 1450 und 1650. In dem Maße, in welchem Wissenschaft und Dichtung Italiens Goethe interessieren (viel weniger als die Kunst und insbesondere die Malerei), weitet sich der überblickte Zeitraum, etwa von Dante bis Guarini. Gegenüber Philosophie und Politik schreitet Goethes Blick nicht über 1500 hinaus, und noch Giordano Bruno wird ihm wichtig. Der Kernpunkt dieses Renaissancebildes liegt durchaus im XVI. Jahrhundert.

Die zunächst vorgelegte Untersuchung Prangs über Goethes Verhältnis zur italienischen Kunst gliedert sich in drei zeitlich angeordnete Hauptkapitel: „Die voritalienische Zeit", „Die italienische Lebensperiode", „Die nachitalienischen Jahre".

Ein „allgemeiner Anhang", das Literaturverzeichnis (bewußt knapp) und ein Register der italienischen Künstlernamen und Städte sind angefügt.

Das Kapitel I würdigt die Anregungen und Einflüsse auf Goethe nach Personen (beispielsweise: der Vater, Oeser, Herder, Hamann), nach Räumen (Frankfurt, Leipziger Kunstsammlungen, Dresden) und literarischer Herkunft (Lavaters Physiognomische Fragmente). Sodann wird Goethes Verhältnis zu Malerei, Skulptur und Architektur geprüft und in einer Zusammenfassung dargestellt. Kapitel II verfolgt die Anreger aus der italienischen Epoche, wie Volkmann, Karl Philipp Moritz, Winckelmann u. a., schildert gegenüber der Malerei in der zeitlichen Gruppierung um Raffael, betrachtet Goethes Eindrücke von Skulptur und Architektur (Palladio — Städte), faßt den Gewinn an Erkenntnissen zusammen und schließt mit einem Anhang: Herders und Anna Amalias Reisen. Die Anordnung des Kapitels III ist ziemlich entsprechend, zeigt also die Bedeutung Heinrich Meyers für den Untersuchungsgegenstand, betrachtet die Malerei ganz analog zu II, geht bei der Skulptur vor allem auf Michelangelo und Cellini ein und verfährt hinsichtlich Architektur und Gesamtergebnissen wie in II.

Prang, um ganz kurz aus dem reichen Inhalt der Schrift einiges anzudeuten, betont die Bedeutung des Oeserschen Einflusses auf Anschauungen des jungen und reifen Goethe, dem ähnlich wie Herder und Hamann das Gefühlgeborene künstlerischer Anschauung wie Würdigung wichtig ist; wogegen Merk sicherlich viel ganz konkrete Bildeindrücke vermittelt hat. Goethe selbst ist voritalienisch nur allgemein angeregt noch nicht zu wesentlicher konkreter Kunstbetrachtung der Renaissance gekommen. Zu vielen anderen inneren und äußeren Gründen gehört die starke Hingezogenheit zur Beschäftigung mit der Natur. Kenntnis und Äußerung zu italienischen Bildern und Kunsterzeugnissen tragen durchaus den Charakter des Zufälligen und Zusammenhanglosen. Immerhin weckt die Straßburger Bekanntschaft mit den Gobelins nach Raffael entscheidende Südensehnsucht. Raffael bleibt im Vordergrund des Interesses; aber allen Äußerungen haftet etwas Unbestimmtes, für die Untersuchung wenig Ergiebiges an. Zur Renaissanceplastik besteht noch keinerlei Verhältnis; auf Renaissancearchitektur finden sich einige Hinweise (z. B. die Verkennung im Aufsatz „Von deutscher Baukunst"). Gegenüber seinen mitgenommenen oder zuhause durchackerten Reiseführern zeigt sich Goethe sehr selbständig, insofern sich durchgängig seine Lust des Wertens gegenüber ihrer bloßen Beschreibung feststellen läßt. Entscheidend wichtig für Goethes Kunstaufnahme wird in Rom selbst der Umgang mit Karl Philipp Moritz wie später auch Moritzens Reisebriefe. Auf Moritz hat zunächst Michelangelo und erst später Raffael einen positiven Eindruck gemacht. Bernini gegenüber äußert sich Moritz zwiespältig; architektonisch ist Moritz wenig aufschlußreich. Neben ihm wird mittelbar wie unmittelbar Winckelmanns Kunstauffassung und vor allem dessen Verhältnis zur Renaissancekunst für Goethe wichtig. Auch bei Winckelmann steht Raffael im Vordergrund des Würdigens. — Nach Prang neigt die Entwicklung der Goetheschen Kunstbetrachtung — nicht nur bei Raffael! — mehr und mehr auf das Beachten des Kompositorischen und der Einzelform, während sie ursprünglich zu einer (bloß) allgemeinen Rückführung „in den Kreis höherer Betrachtung" erbauliches Mittel gewesen ist. Über seine eigene Zeit hinaus ragt Goethes erweislich gleich bleibende Begeisterung für Michelangelo. Michelangelo lehrt ihn überdies die antike Kunst stärker, wesenhafter erfassen. Allgemein kann zudem gesagt werden, daß Goethes Haltung der Kunst gegenüber von einem vor allem persönlich Angesprochensein sich steigert zum Bemühen um gesamtgeschichtlich-menschliche Einordnung von Künstler und Werk. An den nachraffaelschen Malern zeigt sich Goethes wachsendes Kunstverstehen, mit dem

er hier in Italien bereits einen Grund legt, auf dem er in späteren Jahren unter Leitung Heinrich Meyers systematisch fortschreitend sich bemühen wird. Eine unmittelbare Beziehung zur Renaissanceskulptur fehlt Goethe in Italien noch. An der Architektur fesseln ihn als Persönlichkeiten Bramante und Palladio; im übrigen aber schaut und wertet er nur immer das einzelne Bildwerk an sich, ohne aktuellen oder historischen Vergleich und zudem viel weniger systematisch kennen lernend als neuere Malerei oder Antike.

Sozusagen als kurze Einschaltung charakterisiert Prang Herders und der Herzogin Anna Amalia italienische Eindrücke; jener vielleicht unbewußt vom Religiösen ausgehend, sie oft bemerkenswert in der drastischen Unmittelbarkeit der Wiedergabe ihres spontanen Empfindens. Die nachitalienische Zeit bedeutet für Goethes Weimarer Kunstbetrachtungen in mancher Beziehung eine Vereinigung der mehr irrationalen Schauweise der Jugendjahre mit der Sachentreue der italienischen Jahre, wobei eben die Synthese auch manches Neue bedeutet: vor allem die Mitwirkung Heinrich Meyers. Als Maler hat dieser zur Malerei die unmittelbarste Beziehung, und von da aus hat er wiederholt Goethe angeregt. Prang bezeichnet als die wichtigsten Belege dieser Synthese den Aufsatz über Lionardos Abendmahl und die Beschäftigung mit den Holzschnitten und Kupferstichen nach Mantegna.

Eine immer dichter werdende Stoffkenntnis vermittelt eine wachsende Einsicht in die Kontinuität der italienischen Kunstentwicklung. Im übrigen mindert das wachsende Verständnis für die ältere deutsche Kunst nicht die Beschäftigung mit der italienischen und die Begeisterung für sie. Raffael wird immer mehr Ausdruck überzeitlicher göttlicher Inspiration als (bloß) geschichtliche Erscheinung. Bei Tizian findet sich Goethe mehr von Kolorit und Bildaufbau als von den Motiven angesprochen. Gegenüber Baukunst und Skulptur fehlt spürbarer als gegenüber der in besser entsprechenden Reproduktionen oder gelegentlichen Originalen erreichbaren Malerei das unmittelbar gegenständlich-räumliche Anschauen. Neben fortdauerndem Interesse an Palladios Gesamtwerk beschäftigt Goethe immer wieder die Baugeschichte von Sankt Peter.

Diese ergiebige Untersuchung wird ihre sehr wünschenswerte Ergänzung finden, wenn Prang die drei weiter angekündigten Arbeiten über Goethes Verhältnis zur italienischen Renaissance vorgelegt hat. Das anzuzeigende Buch selbst gibt übrigens auch zur Arbeitsweise Goethes manche wertvollen Hinweise (Redaktion der Italienischen Reise usf.). Sprachlich wird die angenehm lesbare Darstellung inskünftig nur noch gewinnen, wenn der Verfasser auf einen gewissen trocken lehrhaften Ton und mehrfaches erstens, zweitens, drittens verzichtet. Die drei Untersuchungskategorien der außerkünstlerischen, der inhaltlichen und der formalen Kunstbetrachtung haben sich bewährt wie auch der Begriff des genetisch-synthetischen und statisch-analytischen Sehens; man muß sich nur des Behelfscharakters kunstwissenschaftlicher Begriffe bewußt bleiben.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Käthe Harnisch: Deutsche Malererzählungen. Die Art des Sehens bei Heinse, Tieck, Hoffmann, Stifter und Keller. Neue Deutsche Forschungen: Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte Band 13. Verlag Junker und Dünnhaupt, Berlin 1938.

„Das Wesentliche der Malererzählung ist aber nicht die Handlung, das Herausstellen eines einzigen Zuges, der charakteristisch ist für den Maler; das Wesentliche ist die malerhafte Grundhaltung und das malerhafte Erleben des Dichters. Viele der Malererzählungen scheiden deshalb bei einer Untersuchung der Sehweise

ihrer Dichter aus, weil sie nur Unterhaltungsliteratur sind, nur Motivstudien. Sie brauchen nicht schlecht zu sein. Die Sprache kann gefeilt sein, die Handlung logisch und klar aufgebaut. Aber es fehlt die innere Beziehung und das Verständnis für den Menschen, der die Welt mit dem Auge aufnimmt. Man kann sich auf die wenigen Namen beschränken, die wirklich etwas zu dem Thema Maler zu sagen haben und die in ihrer Dichtung Auskunft geben über das Sehen ihrer Zeit" (Harnisch, S. II).

Also beginnt die Darstellung mit Wilhelm Heinse. Sie gibt eine Reihe aufhellender Bemerkungen, hätte aber vielleicht durch noch stärkeres Betonen des raumhaften Erlebens bei Heinse ihn nicht zu sehr auf ein bloß malerisches Schauen festlegen sollen. Gewiß wird man seine Aufnahmeweise visuell oder optisch nennen, aber sie faßt nicht bloß Licht und Farbe, sondern wie die Verfasserin selbst feststellt, doch ungewöhnlich stark auch überall das Räumliche. Vielleicht zeigt sich gerade hier wieder (und das ist allerdings erzieherisch!), wie bedingt wissenschaftliche Kategorien sind, bloße Hilfsmittel, unser eigenes Beobachten zu verdeutlichen.

Zu dem, was über Tieck gesagt wird, möchte man dies und das Gegenteilige einwenden; oder es bleibt zu bemerken, daß der Verfasserin unter einem impressionistischen (romantischen? siehe ihre eigene Bemerkung S. 94!) Wortaufwand gelegentlich die Klarheit der Begriffe abhanden kommt. Nach einer ausführlichen Würdigung E. Th. A. Hoffmanns gelangt die Darstellung über Mörike, der übrigens im Untertitel gar nicht angekündigt ist, zu Adalbert Stifter, wo mir am deutlichsten umschrieben zu werden scheint, was Käthe Harnisch selbst eigentlich unter „malerisch" versteht. Dieser Abschnitt dünkt mich als erster der Aufgabe am überzeugendsten gerecht zu werden; und die Ausführungen zu Gottfried Keller halten diese erfreulich ergiebige Höhe vollkommen. Die Schlußbemerkung zu Keller hätte anzubringen schon bei Heinse einen sehr guten Sinn gehabt. Hier sind im einzelnen wie im gesamten der Beobachtung kunstwissenschaftlich sehr förderliche Ergebnisse erzielt worden.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Oskar Ritter von Xylander: Heinrich von Kleist und J. J. Rousseau. Berlin, Ebering 1937. 389 S. RM. 16.20. (Germanische Studien 193.)

Das umfangreiche Buch von Xylander enthält mehr als der Titel verspricht. Über die Erörterung des Abhängigkeitsverhältnisses Kleists zu Rousseau hinaus gewährt es einen äußerst wichtigen Einblick in die deutsche Geisteslage um 1800. Ehe der Verfasser sich der Persönlichkeit Kleists zuwendet, stellt er, um für diese Frage den geistesgeschichtlich notwendigen Hintergrund zu schaffen, zunächst einmal ganz allgemein die gleiche Abhängigkeitsfrage für Kleists Generation. Schon hier ist die gleiche gewissenhafte, fein abwägende Untersuchungsweise festzustellen, wie sie dann Xylanders Kleistbetrachtung auszeichnet. Wie für Kleist so ist auch für seine Zeitgenossen gar nicht immer so leicht klarzustellen, wo Gleichheit und Ähnlichkeit von Gedanken und Aussprüchen mit solchen Rousseaus wirklich unmittelbare, wo sie nur mittelbare Beeinflussung und Abhängigkeit, wo sie schließlich nur Gleichklang einer Seele mit Rousseau sei, geboren aus einer mehr oder minder allgemeinen gleichartigen seelischen Situation. In diesem Fall kann zudem eine verwandte Veranlagung aus sich selbst gleichartige Äußerungen hervortreiben oder aber diese können durch Rousseau zwar geweckt sein, ohne daß man dabei von Beeinflussung und Abhängigkeit im eigentlichen Sinn sprechen darf. Man sieht, wie vieldeutig die anscheinend so klare Sachlage solcher „Abhängigkeit" in Wahrheit ist.

All diesen verschiedenen Möglichkeiten ist Xylander zunächst für die Stellung der Generation Kleists zu Rousseau nachgegangen. Welchen Platz Rousseau in dem

der Generation Kleists überkommenen Weltbild einnahm, wie die Generation Kleists selbst aus dem für sie typischen Erleben und den ihr eigenen und gemeinsamen Problemstellungen heraus zu Rousseau kam oder sich zu ihm stellte, das wird äußerst besonnen und umsichtig untersucht und klargelegt. So finden wir Schiller, Fichte, Klinger, Jean Paul, Hölderlin, Schleiermacher, die Brüder Schlegel, Novalis, Tieck, Hegel, Schelling in den Umkreis der Betrachtung gezogen. Besonders hervorgehoben werden dabei einerseits Schiller und Fichte, die von Kant herkommend auf Rousseau stoßen, beide aber in Gegensatz zu ihm gelangen, indem Schiller entgegen Rousseau die Bedeutung der Kunst, Fichte die Bedeutung der Wissenschaft für die Entwicklung von Mensch und Menschheit betont, andrerseits Schleiermacher, für den das Schwergewicht nicht auf Kunst oder Wissenschaft, sondern auf Religion und Staat liegt und bei dem die Beziehung zu Rousseau offensichtlich nicht auf Beeinflussung, sondern auf die gleichartige Problemlage der Generation zurückgeht. Diese einleitenden geistesgeschichtlichen Auseinandersetzungen, die etwa ein Fünftel des Gesamtumfangs ausmachen, bieten eine Fülle von Anregungen.

Fast noch subtiler erweisen sich Xylanders Erörterungen über Kleists Verhältnis zu Rousseau, liegt ihm doch daran, unter Beachtung jener oben gekennzeichneten Verhältnismöglichkeiten gewissenhaft herauszuarbeiten, wie die Stellung Kleists zu Rousseau in allen Einzelheiten wirklich gewesen ist. Es ist merkwürdig, daß eine Beziehung Kleists zu Rousseau keineswegs immer gesehen worden ist. X. legt das in einer lehrreichen Übersicht dar. Weder Wieland, Goethe, Zschokke, Arnim, Adam Müller in ihren Äußerungen über Kleist, noch Tieck, Ed. von Bülow, Eichendorff, Gervinus, Julian Schmidt, Wilbrandt, Bulthaupt, Adolf Stern in ihren umfangreicheren Darstellungen Kleists entdecken überhaupt eine solche Beziehung; Rousseau wird in diesem Zusammenhang gar nicht erwähnt. Auch Kleistforscher wie Minor, Gaudig, Servaes, Sigmund Rahmer, Berthold Schulze, Erich Schmidt (in der Einleitung zu seiner Kleistausgabe von 1905), Roetteken, Meyer-Benfey (1911) legen auf ein Verhältnis Kleist-Rousseau gar kein oder ein nur sehr geringes Gewicht. Auf der andern Seite wurde diesem Verhältnis teilweise sogar sehr hohe Bedeutung beigemessen. Die erste Hindeutung darauf findet X. in Erich Schmidts „Richardson, Rousseau, Goethe" (1875), weiteres bei Scherer (1880); dann greift die spezielle Kleistliteratur die Beziehung auf und nun beweist die Reihenfolge von Namen wie Zolling (1882), Brahm (1884), Ohmann (1905), Kayka (1906), Hellmann (1910), Wilhelm Herzog (1911), Eloesser (1911), Julius Hart (1912), Witkop (1923), Braig (1925), Böckmann (1927), Fricke (1929), wie immer größeres Gewicht im Schrifttum über Kleist auf dessen Verhältnis zu Rousseau gelegt wird. In allererster Reihe sind da die durch Sperrdruck hervorgehobenen Kleistforscher zu nennen.

Von der Literatur über Kleist wendet sich der Verfasser Kleist selbst zu, zuerst den Briefen, dann den Werken. Auch hier geht er in seiner Ausdeutung ebenso besonnen wie umsichtig vor. Er trägt die direkten Erwähnungen Rousseaus in Briefen Kleists von 1799 bis 1807 zusammen und wägt jeweils ihre Bedeutung ab. Desgleichen sammelt er die Belege, die eine „Geltung" Rousseaus zu erschließen scheinen, dabei offenlassend, wo tatsächlich Einfluß, wo Verwandtschaft vorliegt. Übliche Wendungen der Aufklärungsphilosophie brauchen nicht unmittelbar auf Rousseau zu deuten, können vielmehr außer durch Zwischenglieder eben durch verwandte seelische Anlage veranlaßt sein. Auch scheinbar wörtliche Anklänge brauchen noch nicht direkte Beeinflussung zu besagen, stehen sie doch oft neben absolut Gegensätzlichem. Scheint beispielsweise Kleists Wegstreben vom Offiziersberuf, von jedem Beruf überhaupt, zum Menschen in Rousseaus Streben vom Bürger zum Menschen eine Parallele zu finden, so war doch Kleists damaliges Ziel Wissenschaft wieder ganz un-Rousseauisch.

Zunächst hat gewiß „der bewußt rationalistisch eingestellte Kleist das Rationalistische an Rousseau rationalistisch erfaßt", aber schon zur Zeit der Würzburger Reise zeigt sich ein Durchbrechen der rationalen Schranken. Ein tief Kleistischer Zug bleibt dann das Schwanken zwischen Rationalismus und Irrationalismus: „der Zwiespalt der Generation als Schwanken zwischen den Extremen". Auch Kleists Werke zeigen ja neben dem Irrationalen des eigentlichen großen Gefühlsproblems oft genug eine merkwürdig abstrakt-nüchtern-rationale Konstruktion des „Falls". „Der Zwiespalt zwischen Rationalem und Irrationalem — beides im Extrem — ist der tragische Zwiespalt seines Lebens. In ihm verkörpert sich der Zwiespalt einer ganzen Generation in äußerster Zuspitzung."

Leider können weitere Einzelheiten der Vergleichung Kleists und Rousseaus in diesem Zusammenhang aus Raumrücksichten nicht mehr angeführt werden. Am deutlichsten vielleicht zeigt sich ebenso Kleists eigene Entwicklung wie seine Loslösung von Rousseau, wenn wirklich eine engere Beziehung bestanden hat, in drei Stichwortreihen, die sich in Kleists Gedanken und Wünschen zeitlich abgelöst haben: zunächst Liebe — Bildung — Freiheit, dann: ein Weib — ein eigen Haus — und Freiheit, und endlich: ein Kind — ein schön Gedicht — und eine große Tat.

In seiner, den letzten Hauptteil der Untersuchung bildenden Analyse von Kleists Dichtungen, mit dem gleichen feinsinnigen Verständnis durchgeführt, geht X. dem Verhältnis Rousseau—Kleist auch in dessen Werk nach. Ich sehe hier von Einzelheiten ab, zumal sich gedanklich manches wiederholen müßte. Auch hier läßt der Verfasser die Art der Beziehung im einzelnen lieber offen, als daß er einseitig und voreilig Abhängigkeiten behauptete, die sich gegebenenfalls auch anders erklären lassen. Kleists Verhältnis zu Rousseau war eben niemals eine zwanghafte Abhängigkeit und hat sich überdies im Lauf der Zeit mannigfach gewandelt. Gerade aber diese Wandlungen, Abwandlungen, Anklänge und Gleichklänge in ihrer Vielfalt unter sicherer und feinsinniger Führung zu verfolgen, ist ein Hauptreiz von Xylanders vorzüglichem Buch.

Greifswald. Kurt Gassen.

---

Clara Kuoni: Wirklichkeit und Idee in Heinrich von Kleists Frauenerleben. Frauenfeld-Leipzig, Huber 1937. 281 S. 5.70 RM. (Wege zur Dichtung 29.)

Es war gewiß ein glücklicher Gedanke, den Beziehungen Kleists als Mensch und Dichter zur Frau eine eingehende Untersuchung zu widmen, die über die mannigfachen Erörterungen dieses Problems in der Kleistliteratur hinausgeht; denn ohne Zweifel war für Kleist in beiderlei Rücksicht die Frau nicht nur von besonders starker, sondern auch von besonders eigenartiger Bedeutung. Kaum jemals wieder ist aber wohl wie bei Kleist, zumindest in seinem Lebens-Erlebnis Frau, die Erlebnis*stärke* von der Erlebnis*eigenart* gleichsam aufgehoben worden. Einerseits nämlich ist bei Kleist der Faktor Frau in wesentlich ausgeprägterer Weise als bei vielen andern großen Dichtern ein unentbehrliches, konstitutiv notwendiges Aufbauelement des eigenen Lebens gewesen, stand doch in den wichtigsten Lebensepochen Kleists jeweils eine Frau im Mittelpunkt seiner Gedanken. Andrerseits jedoch war Kleist in seinem menschlichen Erleben derart ausschließlich auf sich gerichtet — ohne daß damit irgendeine ethische Beurteilung ausgesprochen werden soll —, daß sein ständiges gedankliches, briefliches Umgehen mit Frauen ihm doch eben nur Mittel war zu seiner eigenen Entwicklung. Kleist brauchte in seinem Leben die Frau so notwendig, wie vielleicht selten ein Dichter. Trotz seiner so ausgesprochenen, ja oft allzu weitgehen-

den erzieherischen, also scheinbar doch dubezüglichen Bestrebungen, auf Frauen einzuwirken, waren ihm diese, ihm selbst unbewußt, doch letzten Endes nicht um ihret-, vielmehr nur um seinetwillen wichtig. Das docendo discimus des Seneca bezeichnet schließlich Kleists Lebens-Einstellung zur Frau weit über das erzieherische Gebiet hinaus fast in totalem Umfange: die Frauen waren ihm Spiegel, Rückhall und Maßstab der eigenen Lebensströme, und sie waren ihm in tiefstem Sinne seelisch unentbehrlich, um an ihnen zu wachsen, sich zu gestalten, sich über sich selbst klar zu werden.

Dieses Verhältnis meint Kleists Lebens-Erlebnis Frau, es erhält aber, allzu einseitig wie es sonst erscheinen müßte, seine Vervollständigung und letzte Rechtfertigung erst durch sein Dichtungs-Erlebnis Frau. Auch in seiner Dichtung steht der Faktor, hier besser gesagt das Problem Frau derart beherrschend im Mittelpunkt vieler seiner Werke wie selten bei einem Dichter. Man möchte fast sagen — und darin liegt die oben gemeinte „Rechtfertigung" —: was Kleist im Leben der Frau an wahrem Anteil entzogen, das hat er durch ungewöhnlich starke und innige, ja zuweilen maßlose Liebe, Einfühlung und Eindeutung an seinen Frauengestalten wiedergutgemacht. Was ihm im Leben die Frauenseele verraten, ohne daß er hier ihrem Lebensanspruch Genüge tat, das hat er im Werk in Frauen wie Alkmene, Penthesilea, Käthchen, Eva, der Marquise, Toni, Littegarde zu ewigem Leben gestaltet. Zwar ist der Frau auch hier meist nur das duldende Schicksal gesetzt, wo der Mann handelt; im Gegensatz zu Kleists Leben bewahren die Frauen seiner Dichtung dabei aber die höhere Würde und das höhere Recht.

Solche und ähnliche Gedanken werden durch Clara Kuonis Buch teils ausgesprochen, teils angeregt, und in diesem Sinn verstehe ich ihr Wort: „es gibt in seinem Leben keine ins Innerste greifende Liebe zu einer Frau"; mangelnde Lebensliebe zur Frau als Mensch ist zur absoluten Frauenliebe in seiner Dichtung geworden. An seinem Verhältnis zur Braut Wilhelmine von Zenge, zur Schwester Ulrike, zur „Geistesfreundin" Marie von Kleist, zur „Todeskameradin" Henriette Vogel beleuchtet die Verfasserin durch feinsinnige Auswertung seiner Briefe Kleists Einstellung zur Frau, eine der aufschlußreichsten Seiten seines so widerspruchsvollen und problemreichen Wesens. Der Darstellung von Kleists Beziehungen zur Frau folgt eine eingehende und ebenfalls höchst gehaltvolle Betrachtung seiner Dichtungen daraufhin, welch Sinn und welche Bedeutung in ihnen den Frauengestalten beigelegt ist. Da es sich mit diesen Fragen oft genug gerade um die entscheidenden Probleme in seinem Leben und Dichten handelt, ist Clara Kuonis Schrift wohl geeignet, unsere Kenntnis Kleists zu vertiefen und teilweise weiterzuführen. Trotzdem aber wird es stets Rätsel zugleich und Geheimnis des Problems Kleist bleiben, wie ein Mann, der im Leben auf das wahre Wesen ihm nahestehender Frauen so wenig einging, in seiner Dichtung Frauengestalten schaffen konnte, die an Zartheit, Reife, Kraft und Wahrheit fast einzig dastehen.

Greifswald. Kurt Gassen.

---

Erich Ruprecht: Der Mythos bei Wagner und Nietzsche, seine Bedeutung als Lebens- und Gestaltungsproblem. Neue Deutsche Forschungen, Band 178, Abteilung Philosophie, Band 28. Verlag Junker und Dünnhaupt, Berlin 1938.

Die Ruprechtsche Untersuchung erweist sich vor allem für das Wagnersche Bühnenwerk erfreulich ergiebig. Allerdings bleibt vorab zu wünschen (was weniger ein Einwand gegen Ruprecht und seine Arbeit ist, als ein Bedürfnis der geistes-

geschichtlichen Forschung überhaupt herausstellt): es möchte einmal in wirklich umfassender Weise die schillernde Vielfalt des Begriffes Mythos im deutschen Bereich gründlich untersucht werden. Vorstudien sind vorhanden, aber sie reichen trotz Alfred Bäumlers mustergültiger und in die Tiefe dringender Einleitung zu seinem Sonderanlaß, der bekannten Bachofenauswahl des Münchener C. H. Beck-Verlages, bei weitem noch nicht aus. Auch Ruprecht hätte für seinen Zweck da weiter ausgreifen können und sollen. Was ist oder was gilt jeweils als Mythos und mythisch? Auf daß dann auch die immer wiederkehrende verkehrte Vertauschung und Gleichsetzung von mythisch und mythologisch eingeschränkt und einer wohl nützlichen reinlichen Scheidung nähergebracht werde.

Ruprecht scheint mir, vor allem schon durch seine größere Ausführlichkeit bedingt, insbesondere für die gedanklich-inhaltliche Ausdeutung der Wagnerschen Bühnenwerke sehr förderlich. Zudem geht gerade das erste Kapitel im Anschluß an die Alfred Lorenzschen Form- und Aufbauuntersuchungen auch auf das musikalische Formproblem Wagnerscher Mythengestaltung nützlich ein. Die Einleitung des vorliegenden Buches betrachtet den Mythos als Problem des XIX. Jahrhunderts. Der Hauptgegenstand wird viergliedrig folgendermaßen abgehandelt: Die mythische Problemstellung bei Wagner und Nietzsche; Der Mythos als Problem der Gemeinschaft Wagners und Nietzsches (lautete hier die sprachliche Fassung nicht glücklicher: der Gemeinsamkeit?); Die mythische Problematik im Werke Richard Wagners; Das Mythosproblem im Schaffen Nietzsches. Das vorletzte Kapitel über die Mythenproblematik Wagners dünkt mich das vorzüglich ertragreiche. In einem Schluß: Mythos und Problem, weist der Verfasser auf die Verflochtenheit dieser beiden geistigen Kreise hin, die auch in einem wechselseitigen Sichausschließen gegeben ist. Hier tun sich alsbald Fragen auf, die man sehr gern gründlich weiter verfolgt sähe; wie denn überdies lebhaft zu wünschen bleibt, daß manches in der Arbeit Vorgebrachte noch weiter ausgebaut werden möchte. Ich sehe in der Ruprechtschen Arbeit vor allem einen wertvollen Beitrag zur Wagnerliteratur; Nietzsche scheint mir zu eingeengt behandelt zu sein. — In der Ausdrucksweise und Korrekturlesung könnte mehrfach Versehentliches geglättet werden.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Clementina di San Lazzaro: Ina Seidel, eine Studie. Mit einem Geleitwort von Professor Dr. Hans Naumann. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1938.

Durchaus im Bewußtsein dessen, was damit ausgesprochen wird, soll hier gesagt sein: dieses Buch über Ina Seidel ist etwas Einzigartiges; und das in einer zweifachen Weise. Die junge Bologneser Germanistin Dr. Clementina di San Lazzaro, der wir schon überdurchschnittlich verständnisvolle Untersuchungen über Gerhart Hauptmann und Stefan George verdanken, schreibt hier nicht nur über eine deutsche Dichterin, sondern sie selbst schreibt diese Studie in deutscher Sprache. Und sie handhabt dieses kostbare Instrument in einer Sicherheit und mit einem Feingefühl, die beide tiefer zu wurzeln scheinen als in solchem, was sich in noch so fleißiger praktischer und theoretischer Bemühung während mehrerer deutscher Semester in Freiburg i. Br., Bonn und München anerziehen läßt. Die deutsche Schreibweise dieser Italienerin kann etlichen älteren, aber gerade so gut unzähligen jüngeren deutschen Literarhistorikern — die zwischen nüchternem Herklappern von langweiligem Bericht und statistischen Erkenntnissen und bombastisch poetisierenden Wortschwällen und -schällen immer wieder stil- und hilflos hin- und herpendeln! — als ein handliches Beispiel von klarem Verständnis für das Wesentliche bei Gegenstand und Verdeut-

lichung mit allem Nachdruck vor Augen gestellt werden. Derartiges trifft man nicht bald wieder im Massenandrang literaturwissenschaftlicher Neuerscheinungen.

Das andere aber ist die Fähigkeit dieser Wissenschafterin romanischen Geblütes, sich so einzufühlen in die Menschlichkeit einer deutschen Dichterin und in die Welt ihres gestaltfreudigen Künstlertums. Hier liegen zweifellos Beziehungen vor, die das rational Faßbare hinter sich lassen und eben nur in ihrer plastischen Tatsächlichkeit ergriffen werden können. Die Arbeit ist wohl überlegt und gründlich gegliedert; der Aufbau überzeugt durch seine Klarheit und Zartheit. Die ersten beiden Kapitel geben kurze geschichtliche Übersichten über Lebens- und Schaffensablauf der Ina Seidel; die Kapitel III—XII beschreiben und deuten aus weitumfassender Sicht sozusagen phänomenologisch; sie sind überschrieben: Die Natur; Die Mutterschaft und die Familie; Der Mann und die Frau; Die Liebe; Der menschliche Körper in der Seidelschen Kunst; Das Schicksal; Gott, Religion und Kirche; Die Geschichte; Die Welt des Unterbewußtseins; Symbolik der Seidelschen Kunst. — Das Beiwerk der Anmerkungen, Personenverzeichnis der Seidelschen Erzählwerke und der Seidelschen Bibliographie bis einschließlich Frühjahr 1937 ist sorgfältig durchgeführt und ertragreich zu nutzen.

Bei der Würdigung der formalen Werte Seidelscher Lyrik spürt man das aus eigenen Leistungen Clementina di San Lazzaros (ihr italienischer Lyrikband „Ripresa", Modena 1938, XVI!) erwachsene technische Wissen um die Bedürfnisse und Gesetze des Sprachgestaltens. Natur und Landschaft sind für Ina Seidel ein Dynamisches, ein Organismus, dem das Dichterwort erlösende Sprache leiht. Dichterin und Welt begegnen sich in Aktivität; der Rhythmus tätiger Lebendigkeit überträgt sich aus dem Kosmos ins gestaltete Sprachgut der Lyrikerin.

Ein Zentralproblem im Seidelschen Weltbild ist die Mutterschaft als Sinngebung für die Lebensganzheit, als das harmonisch verbindende Prinzip weiblichen Daseins. Dessen entscheidende Trägerin ist die Cornelie im „Wunschkind"; sie ist der Prototyp positiver Weiblichkeit im Seidelschen Gesamtwerk, der aber keine Minderwertung des männlichen Weltgehalts darstellt, sondern nur die eine von zwei die Welt tragenden Kräften. Die Welt der Frau ist bei Ina Seidel nicht auf Kosten des Mannes erhöht. Die Erzählerin weiß das Positive wie das Negative sowohl weiblicher wie männlicher Substanz als das Weltgebäude konstituierend in poetischer Gerechtigkeit nachzugestalten.

Liebe ist hier der Drang zum Weltganzen auf dem Weg über ein Du. Der Mann erlebt die Liebe als Weitung, die Frau als Vertiefung. Nach di San Lazzaro wird der Körper und das physische Erlebnis in den Dichtungen Ina Seidels vorab nicht von unsern Sinnen, sondern vom Geist empfangen und wiedererlebt. Nicht in der Statik, sondern dynamisch zeigt die Erzählerin die Fülle an Körpern, die sie uns vorführt, in Parallelität oder Analogie zur umgebenden Natur und ihren wesenoffenbarenden Wirkungen. Sinn der Körper, d. h. der Menschen, aber ist Arbeit, und zwar im Grund mit Freude an ihr. Schicksal ist die sinnvolle Ordnung, die Arbeit und Leben dieser Menschen in Glück und Leid beherrscht. Selbstverwirklichung bei Verflochtenheit in ein Ganzes ist die Aufgabe Seidelscher Persönlichkeiten. Von ihnen wird das Leiden bestanden, ohne daß sie verfallend ihm unterliegen. So aber kommen sie zu ihrem (ganz undogmatischen!) Gott. Religion als Versuch einer Ureinung des Ich mit dem Transzendenten und die Kirche als Ausdruck dieses als eines der Allgemeinheit eigenen Strebens, so faßt Ina Seidel diese Gedankenkreise und Wirklichkeitsgebilde.

Die geschichtliche Symbolgestalt eines noch aufzubauenden Deutschland hat Ina Seidel im Helden des „Wunschkindes" Christoph von Echter überzeugend geformt.

Umfassender als in den früheren Erzählungen gibt hier die Dichterin Umfang und Dichte ihres Gesamtweltbildes zugleich nach der Richtung eines in hohem Sinn politischen und sozialen Blickfeldes hin. Mit Gründlichkeit und schmiegsamem Verstehen spürt di San Lazzaro der Bedeutung des Unbewußten im Erlebnisbereich der Seidelschen Schriften nach und beleuchtet im Schlußkapitel den Symbolcharakter der Kunst dieser Dichterin.

Dieser knappe Bericht deutet den inhaltlichen und sprachlichen Reichtum der di San Lazzaroschen Studie nur oberflächlich an. Wir dürfen uns wirklich freuen, eine deutsche Dichterin auf eine solche Weise von einer italienischen Artverwandten und Gelehrten gedeutet zu sehen, und hoffen, daß die Verfasserin dieser ausgezeichneten Arbeit sich weiterhin als eine wahre geistige Brückenbauerin betätige.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Erich Seemann, Das Niedersächsische Bauerntum in Hermann Löns' Dichtung. Hannover 1938, Helwingsche Verlagsbuchhandlung. 64 Seiten.

Die Schrift Seemanns will untersuchen, „inwieweit Hermann Löns das niedersächsische Bauerntum zur künstlerischen Gestaltung seiner Werke herangezogen hat“. Sie geht von der Voraussetzung aus, daß Löns als typischer Vertreter der deutschen Dorf- und Bauernliteratur den Bauern „bewußt um seiner selbst willen zum Ziel der dichterischen Darstellung“ wählte (S. 7), nicht nur gelegentlich als Nebenfigur verwertete. Als Hauptquellen dienen neben Löns' Bauernromanen und dem „Zweiten Gesicht“ auch verschiedene Abhandlungen aus den „Nachgelassenen Schriften“ des Dichters. Dabei richtet der Verfasser sein Augenmerk mehr auf das Inhaltliche als auf die Formgebung. Er hebt aus Löns' dichterischem Schaffen das Bild des Heidebauern nach Charakter, Lebensgewohnheiten und Sitten heraus, und er betrachtet dieses Bild zugleich als Wiederspiegelung des eigenen Ich des Dichters. „Löns schildert die Bauern, wie er sie sich denkt, gibt ihnen viel von seiner eigenen Natur“ (S. 7). So bereichert Seemann mit seiner Darstellung unsere Kenntnis des Menschen und der künstlerischen Persönlichkeit Löns. Die rein stofflichen Ergebnisse seiner Untersuchung kommen vor allem der Volkskunde (Kapitel „Der Bauer“, „Humor“, „Lied und Tanz“, „Haus und Hof“), der Sittengeschichte („Sitte und Recht“, „Überlieferungen und Gebräuche“), der Seelenlehre („Die Frau“), der Religionswissenschaft („Glaube“) und der Lehre von den Formen der menschlichen Gesellschaft („Der Bauer“, „Dorfgemeinschaft“) zugute.

In den engeren Rahmen unserer Zeitschrift gehören — abgesehen von gelegentlichen Bemerkungen, wie z. B. die Kennzeichnung alter ländlicher Dorfkunst (S. 44) — besonders die Schlußkapitel des Buches: „Natur und Tierwelt in den Augen des Bauern“, „Wie sich das Land in der Seele des Bauern spiegelt“, „Wie sich der Bauer im Lande wiederspiegelt“, „Stil und Sprache“. Hermann Löns wußte nur zu gut, daß der Bauer, auch der Heidebauer, kein Gefühl für die Schönheiten der Natur und der Landschaft besitzt, sondern daß ihn ein Band aus derberem Stoff mit ihr verbindet. Erklärt er doch in seiner Abhandlung „Landschaftsbild und Bauerntum“ (zit. S. 46): „Gewohnt, immer real zu denken, jederzeit den praktischen Nutzen zuerst zu erwägen, kennt der Bauer kein ästhetisches Interesse an der Natur: sie ist ihm Nützungsobjekt, weiter nichts.“ Aus dieser Erkenntnis zieht er für sein dichterisches Schaffen die Folgerung, daß er „seine Menschen eng mit der Heidelandschaft verknüpft, sie als einen selbstverständlichen, unbewußten Teil in dem Landschaftsbilde aufgehen“ läßt (S. 46). Er schildert sie in ihrer Verwurzelung im heimatlichen Boden. „Gerade dieses Verbundensein von Mensch und Natur, ihre geheim-

nisvollen Beziehungen, ihre Abhängigkeit voneinander, ist ein charakteristischer Zug echt Lönsscher Dichtung" (S. 49). Den „Zusammenklang von Natur und Menschenwerk künstlerisch zum Ausdruck zu bringen", gelingt Löns in hervorragender Weise. Er läßt uns erleben, wie sich die Bilder der Landschaft in den Charakteren abspiegeln. Und „nicht nur auf das Wesen des Bauern, sondern auch auf dessen äußerliche Erscheinung weiß das Feingefühl des Dichters die strengen Züge der Heidelandschaft zu übertragen" (S. 50). Löns hat andererseits auch ein starkes Bewußtsein davon, daß der Mensch mit seiner Hände Arbeit der heutigen Landschaft den Stempel aufdrückt. Ungezählte Bauerngeschlechter hinterlassen ihre Spur auf der Scholle, zwingen den Boden zur Dienstbarkeit. Weil er nach dem Zusammenklang von Mensch und Natur, von Land und Leuten Verlangen trug, „darum verschwand Löns immer wieder in der Welt der Bauern und fand in ihr unter Heranziehung des Landschaftlichen als gestaltender Faktor den Grundton seiner ganzen Dichtung, d. h. Charakter, Handlung und Sprache" (S. 53). Das Bemühen, in Sprachgebung und Wortschatz die Eigentümlichkeit bäuerlicher Redeweise zu erfassen, verleiht der Sprache des Dichters Löns volkstümliche Derbheit, Frische und Anschaulichkeit. „Eine klassische Schönheit der Sprache sucht man allerdings bei ihm vergebens; eine solche verschmähte Löns, um die niederdeutschen Klang- und Lautreize voll zur Geltung zu bringen" (S. 57). So konnte seine Dichtung die Wirkung üben, die Löns ersehnte: Verständnis für den Segen der heimatlichen Erde wachrufen, befestigen und künftigen Geschlechtern erhalten.

Berlin. Gertrud Jung.

---

William McDougall: Aufbaukräfte der Seele. Grundriß einer dynamischen Psychologie und Pathopsychologie. Georg Thieme, Leipzig 1937.

Erich Rothacker: Die Schichten der Persönlichkeit. Joh. Ambr. Barth, Leipzig 1938.

Wenn die Psychologie auch nicht die Grundwissenschaft der Ästhetik ist, so ist sie doch eine wichtige Grenzwissenschaft, und unter diesem Gesichtspunkt seien die folgenden Werke hier gewürdigt. Das Buch des bedeutenden amerikanischen Psychologen McDougall heißt im Original „The Energies of Men" und ist nicht ein Lehrbuch der Seelenkunde wie des Verf.s frühere „Outline of Psychology", sondern eine neue Belichtung einiger Hauptprobleme, die gerade für seine Psychologie grundlegend sind. McDougall gilt aller Welt als der typische „Instinktpsychologe"; aber gerade mit dem Begriff des Instinktes geht er in diesem Buche scharf ins Gericht, indem er ihn zerlegt in „Triebkräfte" und „Tendenzen" einerseits und „Fähigkeiten" andererseits und dabei betont, daß die gleiche Triebkraft sehr verschiedene Fähigkeiten aktivieren kann. Besonders behandelt wird auch das Verhältnis von Instinkt und Intelligenz. Der Grad der Intelligenz erscheint nicht als besonderer Faktor neben Triebkräften und Fähigkeiten, sondern bezeichnet nur die Erweiterung und Bereicherung des instinktiven Strebens durch neuartige Fähigkeiten. Besonders wichtig für die Psychologie der ästhetischen Erlebnisse ist natürlich die Gefühlslehre. McDougall tritt energisch der hedonistischen Willenstheorie entgegen; er betont, daß die Gefühle keine Strebungen auslösen; aber er gibt zu, daß sie deren Ablauf und Richtung oft tiefgreifend abändern. Speziell dem ästhetischen Erleben ist ein besonderer Abschnitt gewidmet, worin die emotionale Qualität bei ästhetischer Betrachtung eine Mischung der Neugier- und Unterwürfigkeits-Emotion genannt wird; daneben spielen jedoch noch andere Emotionen hinein. Indessen wird neben den emotionalen Elementen im ästhe-

tischen Erleben auch die intellektuelle Würdigung, das Erfassen von Beziehungen, als wesentlich anerkannt. Aus dem reichen Inhalt des Buches heben wir noch kurz hervor als besonders aufschlußreich die Kapitel über Gesinnungen, Vorlieben, Störungen seelischer Funktionen, über das Lernen und die Steuerungsprozesse und die Persönlichkeit. McDougalls Buch scheint uns klar den Weg zu kennzeichnen, den die neuere Seelenforschung gehen muß, wenn sie, von der Scylla der älteren Bewußtseinspsychologie wegsteuernd, nicht in die Charybde eines mechanischen Behaviorismus verfallen will.

Wegweisend in dieser Hinsicht ist auch Erich Rothackers kleines Buch, der übrigens bei der Übersetzung des McDougallschen Werkes Pate gestanden hat. Er führt mitten hinein in die Problematik, die heute gerade in der deutschen Psychologie aktuell ist. Aus weitgespannter Kenntnis der zeitgenössischen Forschung hebt er klar heraus, was an Einsichten gewonnen ist und welche Fragen zunächst behandelt werden müssen. Sehr wertvoll erscheint uns vor allem der Hauptgedanke, daß man nicht, wie es noch um 1900 herum allgemein üblich war, das Seelenleben als ein in einer Ebene verlaufendes Geschehen ansehen dürfe; vielmehr gilt es, das menschliche Verhalten, so wie es als Ganzes faktisch abläuft, zu verstehen durch Unterbauung durch eine entwicklungsgeschichtliche Lehre von den Schichten und Zentren der Gesamtpersönlichkeit. Die „Tiefenperson", aus der heraus das Kind lebt, ist nicht restlos abgewandelt oder ersetzt durch eine „Kortikalperson", sondern durch diese überlagert, wobei eine fruchtbare Zusammenarbeit der verschiedenen Schichten anzunehmen ist. Rothacker hat einen sehr klaren, kritischen Blick für die Schwächen der landläufigen Theorien und sieht die Schwierigkeiten der scheinbar gesicherten Begriffe, mit denen die ältere Psychologie und vielfach auch die gegenwärtige arbeitet. So rücken die Begriffe des „Bewußtseins", des „Unbewußten" und andere in ein neues Licht durch seine kritischen Analysen. Es ist hier nicht die Stelle, das höchst inhaltsreiche Buch Rothackers in seinen vielseitigen Perspektiven erschöpfend zu würdigen; wir können nur auf einige Partien hinweisen, die für die psychologische Grundlegung der Ästhetik bedeutsam sind. Das gilt vor allem von den Beiträgen zur Gefühlspsychologie, wobei die Schelerschen Stufen der seelischen Funktionen als Funktionen bestimmter Persönlichkeitsschichten interpretiert werden. Hier stecken Anregungen, die von den meisten psychologischen Ästhetikern noch kaum als Probleme empfunden worden sind. Gerade für die Psychologie des Kunsterlebens kann eine Aufhellung der verschiedenen Schichten der Persönlichkeit, wie sie Rothacker unterscheidet, fruchtbar werden. M-F.

---

Walter Tröller: Die Zisterzienserkirche in Marienfeld in Westfalen. Verlag Konrad Triltsch, Würzburg 1936.

Eine sorgfältige Baugeschichte der einzigen Zisterzienserkirche Westfalens, die Untersuchung über Herkunft und Weitergabe der einzelnen Bauformen in einer baugeschichtlich so bedeutsamen Zeit wie die der werdenden Gotik wird immer von Interesse sein. Im Rahmen unserer Zeitschrift aber können wir nur auf einige mehr nebensächliche Resultate eingehen, die das Landschaftliche, das typisch Westfälische betreffen. Daß in Marienfeld die rechteckige Travée wieder aufgegeben wird zugunsten des quadratischen Wölbjochs, wird erklärt aus dem westfälischen Raumgefühl, „das nach Breite, ruhiger, weiter Lagerung tendiert". Aus dem gleichen Gefühl entspringt die Bevorzugung des übertriebenen Gewölbestichs, denn je stärker das Gewölbe ansteigt, um so weiter wirkt es. Vielleicht ließe sich die Vorliebe des Westfalen für den Hallenbau, vor allem aber für die Mischform zwischen Halle und Basilika, auch auf

landschaftliche Eigenart zurückführen, der bei aller Liebe für Weiträumigkeit und ruhige Breite doch leicht etwas eigensinnig Beharrliches und absonderlich Eigenbrötlerisches anhaftet. Hierher gehört auch die vom Verfasser erwähnte Experimentierlust, die dem Westfalen am Beginn des 13. Jahrhunderts eigen gewesen sein soll. Das Experimentieren gehört wohl eher zum Zeitstil, aber das Wie des Experimentierens, das ebensogern unerwartet rückwärtige oder abseitige, wenn nur eigene Wege geht, das ist westfälisch.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Heinrich Lützeler: Führer zur Kunst. (Mit 304 Bildern und 3 farbigen Tafeln.) Freiburg im Breisgau, Verlag Herder & Co. 1938.

Das Buch ist eine kluge und inhaltsreiche pädagogische Einführung in das wissenschaftlich fundierte Verstehen von Architektur, Plastik und Malerei. Es geht davon aus, daß der heutige Mensch aus seinem Alltagsleben keineswegs alle Voraussetzungen mitbringt, die notwendig sind, um ein Kunstwerk als solches zu würdigen, und es weist darauf hin, daß das massenhafte Ansehen von illustrierten Zeitschriften und Filmen dem vertiefenden Eindringen in ein Kunstwerk strikte entgegenarbeitet. Deshalb wird im Vorwort mit Recht betont, daß dies flüchtige Sehen erst einmal ausgeschaltet werden muß, daß der Durchschnittsmensch von heute erst einmal wieder lernen muß, gründlich zu sehen, sich darauf einzustellen, daß alle hohe Kunst eine Deutung und Formung des Menschen anstrebt. Der Verfasser, der ein besonders warmes Verhältnis zur mittelalterlichen Kunst hat, formuliert daher: „Kunst betrachten heißt die erdüberwindende Kraft der Kunst erfassen, die Durchdringung des Schlichten und des Unsichtbaren, die sich in ihr vollzieht, das Geheimnis, das aus Stein, Glas, Farbe, Holz und was immer sonst erwächst.“ In der Durchführung dieser Zielsetzung werden eine ganze Reihe zentraler ästhetischer Probleme mit Geschick in knapper Form behandelt, wobei auch dem Handwerklichen in der Kunst, über das viele Ästhetiker unberechtigterweise hinweggehen, eingehende Erörterungen gewidmet werden. Sehr glücklich erscheint uns z. B. das Eingangskapitel über die Einstellung des Betrachters zur Architektur, wobei darauf hingewiesen wird, wieweit der heutige Betrachter älterer Baukunst von sich aus ergänzen und ordnen muß, was die Zeit zerstört und verwirrt hat. Das Wesen der Architektur wird definiert: „Die Baukunst gestaltet auf eine typische und dauerhafte Weise Raum für gemeinschaftsbezogenes Leben, dessen Grundgesetze — Welthaltung, Aufbau und Seinsbeziehungen — sie in zweckbestimmten und überzweckmäßigen Formen versinnbildlicht.“ Im zweiten Hauptteil werden zunächst die Hauptprobleme der darstellenden Künste: das der Naturnachahmung und das des Ausdrucks behandelt. Die Ergebnisse dieser allgemeinen Betrachtung finden dann Anwendung in den Teilen, die sich mit Plastik und Bildkunst beschäftigen. Hervorheben möchten wir hier die Abschnitte über „Vielstimmigkeit“ der Plastik und der Bildkunst, ebenso wie Abschnitte über „Rangstufen“ in den verschiedenen Künsten. Alle Abschnitte sind mit gründlicher Literaturkenntnis, aber mit durchaus persönlicher Stellungnahme zu den Problemen geschrieben. Die zumeist sehr glücklich gewählten Illustrationen, die mit Beispielen und Gegenbeispielen arbeiten, tragen sehr zur Brauchbarkeit des Buches bei, das keineswegs bloß den Anfänger interessieren kann, sondern auch dem Fachmann der Ästhetik mannigfache Anregungen zu geben vermag, da er, auf kurzem Raum zusammengeballt, sich einer Fülle von Problemen und Lösungsversuchen gegenübergestellt sieht, die auch dort, wo sie nicht letzte Ant-

wort bieten, lebhaft anregen können. Nirgends wird abstrakt theoretisiert, sondern überall geht der Verfasser von konkreten Beispielen aus. Man sagt vielfach von „Einführungen" in größere Wissenschaftsgebiete, daß sie wirklich fruchtbar seien nur für solche Leser, die das Gebiet bereits kennen. Bei diesem Buche ist das auch so, zugleich aber wird es jedem Laien, der sich bemüht, an die Kunstwissenschaft heranzukommen, vieles Wertvolle bieten, was bei sonstigen kunstwissenschaftlichen Büchern stillschweigend, aber meist irrtümlich, vorausgesetzt wird.

M-F.

---

Verantwortlich für den Textteil: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin, für den Anzeigenteil: Walther Thassilo Schmidt, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

# Das Kunstwerk als Vorbild

Von

**Gerhard von Mutius**

Schopenhauer schildert in dem Kapitel seines Hauptwerkes „Die platonische Idee das Objekt der Kunst", wie in ihr das betrachtete Objekt zur „Idee" erhoben wird. Diese schließt Objekt und Subjekt in gleicher Weise in sich. In ihr halten sich aber beide ganz das Gleichgewicht: Und wie das Objekt auch hier nichts als die Vorstellung des Subjekts ist, so ist auch das Subjekt, indem es im angeschauten Gegenstand ganz aufgeht, dieser Gegenstand selbst geworden. Indem die Idee hervortritt, sind in ihr Subjekt und Objekt nicht zu unterscheiden. In diesem Sinne sagt Byron:

> "Are not the mountains, waves and skies
> a part of me and of my soul as I of them?!"
> (Sind Berge, Wellen, Himmel nicht ein Teil
> von mir und meiner Seele, wie ich von ihnen?!)

Der ästhetische Zustand wird hier als Überwindung und „Aufhebung" der sonst unsere ganze Erfahrung beherrschenden Subjekt—Objektrelation beschrieben.

Vielleicht ordnet sich dieser ästhetische Ausnahmefall in die Regel aber noch besser und einfacher ein, wenn wir sagen: Im ästhetischen Erlebnis spiegelt sich das Aufeinanderbezogensein, der Berührungskoeffizient, die reine Begegnung von Subjekt und Objekt und zeugt von einer Einheit, die allem Zwiespalt vorangeht. So oder so wird aber dabei aus

---

Anmerkung der Schriftleitung: Aus dem Nachlaß des vor wenigen Jahren verstorbenen Verfassers wurde uns durch Frau Marie v. Mutius ein abgeschlossenes Manuskript ihres Gatten „Das Kunstwerk als Vorbild" zur Verfügung gestellt, dessen Hauptpartien wir hier veröffentlichen. Gerhard von Mutius verkörperte in Deutschland den in anderen Ländern, speziell in England, weit häufigeren Typus der Vereinigung von Staatsmann und Philosophen. Er hat als Diplomat die Welt nicht nur von europäischen Gesichtspunkten aus, sondern auch von fremden Erdteilen aus sehen gelernt und hat nach dem Weltkrieg das Deutsche Reich als Gesandter in Kopenhagen, Oslo und Bukarest vertreten. Daneben fand er Zeit, eine Anzahl gehaltvoller philosophischer Werke zu veröffentlichen. Wir heben als besonders bedeutsam hervor: „Die drei Reiche" (1916, 2. Aufl. 1920) und „Zur Mythologie der Gegenwart. Gedanken über Wesen und Zusammenhang der Kulturbestrebungen", 1933. — Aus dem Nachlaßwerk, das zunächst drei

dem Gegenstand des ästhetischen Interesses etwas wesentlich anderes, als es irgend ein Gegenstand unserer praktischen Erfahrung sein kann, in dem immer auch ein feindlicher Widerstand steckt. Der angeschaute Gegenstand, in dem das Subjekt ganz aufgeht, ist irgendwie Vorbild: „In was Du liebst, in das wirst Du verwandelt werden". Jenes ästhetische Angezogenwerden des Subjekts durch das Objekt ist eine Art Liebe. Der Künstler bekennt sich zu ihr und will auch andere, die Beschauer, durch sein Werk in den besonderen Bann dieses Liebeserlebnisses hineinziehen.

In einer doppelten Weise steckt also im Kunstwerk ein Vorbild. Primär will sich der Künstler und sekundär soll sich der Beschauer in den ästhetisch aufgefaßten Gegenstand verwandeln. Das ist der eigentliche innere Bezirk der Kunst, die uns das Einswerden mit dem Gegenstand vorleben und uns dazu erziehen möchte. Dann aber bedeutet im Rahmen unserer allgemeinen alltäglichen Erfahrung die Statue, das Bild, das Gedicht, die musikalische Melodie eine Aufforderung, sich ihres besonderen Sinn- und Gefühlsgehalts zu bemächtigen, durch Verstehen ihn zu assimilieren. Diese Aufforderung ist gewissermaßen das Tor, das in den Tempel der Kunst führt. Auch der einzelne materielle Kunstgegenstand erhebt sich dadurch über seine bescheideneren Brüder, daß er, anstatt sich zur praktischen Benutzung anzubieten — als Bild mit einem fordernden Anspruch — also in gewissem Sinne als ein Vorbild — an uns herantritt.

Natürlich ist das Kunstwerk daneben auch immer in irgend einer Form ein Nachbild. Auch die Phantasie kann nur mit den Gegebenheiten der Welt spielen, nicht sich von ihnen lösen. Das Material der Kunst kann kein anderes sein, als das unserer allgemeinen Erfahrung, der allgemeinen Lebensreize. Das Leben ist ein Wechselspiel von Reiz und Reizempfänglichkeit. Im Reiz als der objektiven Komponente unserer Erfahrung steckt der Gegenstand in statu nascendi. Als Nachbild bleibt das Kunstwerk einem Gegenstand verhaftet und Mitteilung eines Gegenständlichen, das auch außerhalb des ästhetischen Zauberbannes einen Sinn, eine Bedeutung hat, ein Interesse wachrufen würde. Dadurch nun aber, daß der Mensch der Lockung des Reizes zum praktischen Handeln, zum zugreifenden Genuß nicht folgt, daß er verzichtet, um den Lebensreiz als solchen im Kunstwerk festzuhalten und sich seiner ohne Trübung zu erfreuen, erhebt sich erst über dem wechselnden Gefallen das dauernd

systematische Abhandlungen enthält, bringen wir hier diejenige, die den Hauptgedanken des Buches programmatisch herausstellt. Ein zweites Kapitel: „Das Kunstwerk als Unschuld und Gefahr" ist bereits als Broschüre im Verlag „Die Runde", Berlin 1936, gedruckt. Außerdem enthält das Manuskript unter dem Übertitel „Anschauung" eine Anzahl spezieller Essays, die die Hauptgedanken des Buches an Einzelfällen illustrieren. Auch von diesen Essays bringen wir zunächst einige Proben als „Bemerkungen". Weitere Teile des Manuskripts sollen später folgen.

Schöne. Unser Wesen gewinnt dadurch im kaleidoskopischen Ablauf der Eindrücke und Stimmungen eine stetige Richtung. Das Bild bringt Kontinuität in unser Sinnen- und Gefühlsleben. Das Schöne wird zu einer Norm, an der das Dasein gemessen wird. Der Weg vom Nachbild zum Vorbild ist derjenige vom interessierten Interesse zum uninteressierten.

Im allgemeinen wird das Nachbild im Kunstwerk überwiegend Mitteilung an einen Beschauer, das Vorbild hingegen mehr der steigernde Ausdruck des künstlerischen Temperamentes selber sein. Aber die Rollen vertauschen sich auch wieder, denn der Beschauer soll selber produktiv werden, und andererseits ist auch der Künstler der Empfänger des eigenen Werkes. Er steht durchaus unter der Rückwirkung seiner eigenen Arbeit, und diese Rückwirkung muß ihm vielleicht das Letzte und Höchste sein. Auch für den Gestalter selber bleibt das Kunstwerk ein einmal erstiegener Gipfel und insofern eine Art „Vorbild".

Vielleicht läßt sich diese bindende, richtunggebende Funktion an sprachlicher Gestaltung am besten erläutern. Auch das Wort als solches ist ein zur Wiederholung bestimmtes Laut- oder Gesichtsbild, das, indem es gesprochen oder geschrieben wird, eine Art Treue fordert. Das künstlerisch gestaltete Wort in Dichtung und Prosa ist in gesteigerter Weise Ausdruck und damit eine Festlegung unseres Wesens, aus der auch Verpflichtung folgt. Goethe brach einmal beim Vorlesen von Herrmann und Dorothea in Tränen aus und meinte: „So schmilzt der Mensch an seinen eigenen Kohlen." Aber nicht nur Rührung und Ergriffenheit wirkt vom Kunstwerk auf seinen Schöpfer zurück. Irgendwie ist es auch Wahl, Entscheidung, Bindung des Willens. — Das ist am fühlbarsten beim menschlichen Wort. Der Mensch ist nicht nur das einzige sprechende Naturwesen, welches wir kennen, sondern auch das einzige, welches versprechen kann. Das Wort ist richtunggebendes Vorbild und gerade darin dem Kunstwerk im Innersten verwandt. Es ist Abschluß, Sinnerfüllung, Ende und doch zugleich neuer Anfang. Erst in seiner Wiedereinlösung durch Leben und Tat vollendet sich die schöpferische Funktion des Wortes. In der bildenden Kunst ist das Element der Wahl, der Selbstverpflichtung durch Selbstgestaltung heimlicher und verschleierter. Aber es braucht gar nicht zur Tat, zum genießerischen Zugriff zu kommen, in der Vorliebe für den Gegenstand steckt schon die Entscheidung, d. h. eine Festlegung auch des Willens, welche einen Richtungspunkt, ein Vorbild schafft. Das Kunstwerk lockt uns auch immer wieder ins Dasein zurück, wobei der dargestellte Gegenstand richtunggebend wirkt. Das Element der Wahl, Entscheidung, Bindung wird an den Inhalt, den dargestellten Gegenstand, wenn man will an das Nachbild anknüpfen; denn eigentlich kann der wählende Kürwille sich letzthin nur außerhalb der ästhetischen Sphäre in der lebendigen Auseinandersetzung mit der Außenwelt, im

Handeln verwirklichen. Der dargestellte Gegenstand hat aber außer seiner ästhetischen auch seine praktische Bedeutung.

Überall, wo von der erzieherischen Aufgabe der Kunst gesprochen wird — und irgendwie hat dem Menschen wohl zu allen Zeiten etwas Derartiges vorgeschwebt —, kann zunächst nur an jene Wahl und Bindung gedacht werden, die sich an den künstlerischen Gegenstand knüpft. Allerdings erst, indem das Nachbild sich zum Vorbild verwandelt, kann unser Wesen daran eine Richtung gewinnen. Dies vollzieht sich durch jene Vereinheitlichung, Vollendung, Harmonisierung, welche wir künstlerische Form nennen, und welche den Gegenstand aus den allgemeinen Lebensinteressen heraushebt. Glaubt man an eine erzieherische Aufgabe der Kunst überhaupt, so muß dieselbe schließlich auch zu menschlichen Vorbildern führen und in ihnen gipfeln; denn das Ziel seines Wesens kann dem Menschen nicht deutlicher gemacht, nicht näher gebracht werden, als indem es wieder im Bilde eines Menschen von Fleisch und Blut sinnliche Gegenwart wird. Der Nebenmensch bedeutet dem Menschen die ganze Welt nocheinmal in konzentriertester Form. Darum muß alle menschliche Beziehung sich auch im Verhältnis zur übrigen Natur spiegeln ebenso wie umgekehrt. In der Tat spielt das menschliche Vorbild in Dichtung und bildender Kunst eine beherrschende Rolle von den Göttern und Heldengestalten Homers bis zur griechischen Plastik, von der Edda, dem Nibelungenlied, bis zu Richard Wagner. Aber auch alle lebendige Heroenverehrung, der große Mann, nach dem man sich alle Zeit sehnt, gehört zum mindesten teilweise in ein Gebiet unausgesprochen künstlerischer Bedürfnisse und heimlicher innerer Kunstgestaltung. Die öffentlichen Denkmäler für bekannte Persönlichkeiten sollen Vorbilder sein.

Voraussetzung dafür, daß das Kunstwerk irgendwie vorbildlich wirke, ist natürlich, daß der Beschauer kein müder weltflüchtiger Ästhet sei, der in seinem Anblick nur Entlastung und Erlösung sucht, sondern ein ganzer, d. h. in gewisser Weise ein naiver Mensch, der sich aus der Begegnung mit dem Kunstwerk möglichst viel, möglichst alles herausholt, was er dort holen kann. Naivetät vor dem Kunstwerk kann aber zunächst gar nichts anderes bedeuten als inhaltliches Interesse am Dargestellten. Auch von dieser Seite her muß die besondere Beziehungslage des uninteressierten Interesses zu gewinnen sein. Vermutlich nur in der Darstellung des Menschen selber ist jene Mitte zu finden, in welcher das Nachbild und das Vorbild, Inhalt und Form so nahe aneinanderrücken, daß dieser Dualismus sich aufhebt und Kunst und Leben wieder ineinanderfließen.

Sehen wir einmal einen Augenblick ganz vom Kunstwerk ab und suchen wir uns zu vergegenwärtigen, wie unter Menschen Vorbilder entstehen und was das menschliche Vorbild leistet. Wer sich einmal davon

überzeugt hat, daß lange bevor Interessen sich bilden und fixieren können, schon vitale Phantasiekräfte in Bewegung sind, die dann bei ihrem Aufbau wesentlich mitwirken, wird dem Wunschbild im allgemeinen eine schwer zu überschätzende Bedeutung beimessen müssen. Bei der sozialen Anlage des Menschen werden diese Kräfte aber immer wieder zu Bildern vorbildlicher Menschen, zu menschlichen Vorbildern sich zusammenschließen. Tatsächlich reicht das Vorbild soweit, wie die menschliche Gesittung überhaupt. Alle Kontinuität und Wiederholung vollzieht sich durch Nachahmung, d. h. im Aufblick zu Vorbildern. — Daß es sich dabei um eine tiefliegende, noch über alle psychischen Kräfte und Bedürfnisse hinausliegende Wirklichkeit handelt, zeigt ein Blick auf die Natur, die bei aller Variabilität ihrer Formen so erstaunlich stetig bleibt, als ob die geheime Werkmeisterin immer nach Vorbildern arbeitete. — Der Mensch muß jedenfalls zu den verschiedenen Richtungen seiner Betätigung und des ihr entsprechenden Typus immer wieder erzogen werden. Keine Erziehung aber ohne den Reiz des Vorbildes, das die schlummernde Eigengesetzlichkeit des zu Erziehenden wachruft. In der Familie sind es zunächst die Eltern oder die älteren Geschwister, an die sich die Phantasie des Kindes als Vorbild klammert. Dann treten andere an ihre Stelle. Und wenn auch in der Erotik zwischen Mann und Frau sich ein Ergänzungsbedürfnis ausspricht, welches in das andere Geschlecht eine besondere Idealität legt, so wird doch Vorbild im engeren prägnanten Sinne nur der Mann dem Manne und die Frau der Frau sein können; denn die Möglichkeit nachahmender Selbstverwirklichung liegt im eigenen Geschlecht beschlossen. Und wie die platonische Idee wesentlich Vorbild, παράδειγμα ist, so ist auch der platonische Eros als Leben nach dem Vorbild und durch das Vorbild zu verstehen, wobei Alter und Jugend in Wechselwirkung treten, insofern der eine Teil das hat, was dem anderen fehlt und wonach er sich streckt. — — Wie wird nun aber der Mensch dem Menschen zum Vorbild? Eben dadurch, daß er sich in ein Bild verwandelt. Vieles von den stets wechselnden wirklichen Eindrücken muß, um zur Eindeutigkeit, Konstanz, Eindringlichkeit des Vorbildes zu gelangen, weggelassen oder beiseite geschoben werden. Um als dauernder erzieherischer Lebensreiz zu wirken, muß der Mensch, dem wir diese Liebe zuwenden, irgendwie dem Wechsel des Alltags und seines naturhaften Daseins enthoben sein. Daß der Mensch dem Menschen nicht in voller physischer Brutalität vor Augen trete, daß er seine tierischen Bedürfnisse nicht zur Schau, daß er Kleider trage, daß er ein erträgliches Bild abgebe, ist schon eine Voraussetzung sozialen Zusammenlebens überhaupt. Im Vorbild verwandelt sich nun diese negative Funktion in eine Steigerung menschlicher Anziehungskraft. Ohne eine gewisse Übertreibung der wahrgenommenen Vorzüge wird es dabei nicht abgehen.

Das Eigentümliche des Vorbildlichwerdens liegt nun aber gerade darin, daß derartige psychologische Überlegungen oder etwaige negative Wahrnehmungen den schöpferischen Prozeß, wenn er in Fluß geraten ist, in keiner Weise hindern und vor der Gegenwart seines Vollzugs in nichts versinken, denn er beinhaltet zugleich den Glauben, daß mit dem Vorbild, im Vorbild erst die eigentliche Wesenheit des vorbildlichen Menschen erkannt und erfaßt sei — dies ist aber eine „künstlerische Wahrheit", die mit jener Invariante im Zeitverlauf, welche die Wissenschaft sucht, d. h. der praktischen Wahrheit, nur wenig zu tun hat und sie im Augenblick des künstlerischen Erlebens auch immer überragt. Die praktische, die wissenschaftliche Wahrheit erscheint als die Peripherie einer egozentrischen Sinngebung. Sie bleibt, so sehr sie die Wahrheit um ihrer selbst suchen will und gerade aus ihrer Egozentrik heraus suchen muß, in letzter Instanz Orientierungsorgan für den handelnden, also sich selbst als Mittelpunkt erlebenden Menschen. Die künstlerische Wahrheit ist damit verglichen, und zwar weil sie nur Gegenwart ist und sein will, eine „uninteressierte". So will auch der Mensch von seinem Vorbild gar nichts anderes als daß es eben Vorbild sei, welches schon dadurch, daß es dem menschlichen Wesen eine dauernde Richtung gibt, sich als Erfüllung darstellt, die über alles, was Mittel und Zweck genannt werden könnte, weit hinausliegt. Die lebenweckende, die erzieherische Funktion des Vorbildes kann als das heimliche Wachstumsprinzip aller höheren Menschlichkeit verstanden werden. An seiner Wurzel aber liegen dieselben ästhetischen, aufs Bildhafte gerichteten Kräfte, die, sozusagen einseitig objektiviert, uns im Kunstwerk entgegentreten. Wem es gelingt, das Kunstwerk als Vorbild, das Vorbild im Kunstwerk zu sehen, der weiß damit zugleich, daß es sich bei der Kunst nicht um einen entbehrlichen Luxus handelt, sondern daß die ästhetischen Motive auf allen Gebieten menschlicher Gesittung, an Moral und Religion nicht weniger wie in Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Erziehung ganz wesentlich mitbeteiligt sind, und daß es daher ohne eine Rückwirkung des Kunstwerks auf das handelnde Leben nicht abgeht.

Läßt man aber in dieser Weise eine normative Wirkung vom Kunstwerk ausgehen, so bedeutet dies, daß die Kunst gegenüber dem Stückwerk aller sonstigen Erfahrung ein Ganzes, das Ganze meint. Alles Sollen kann eben nur von einer Stelle ausgehen, die nicht nur äußerlich eine Erfahrungssumme darstellt, sondern einen Generalnenner derselben, d. h. einen einheitlichen Sinn- und Wertbezug beinhaltet. Die Bemühung um eine derartige Quintessenz unserer Erfahrung und die ihr gegenüber einzunehmende Haltung ist das Thema der Religion, die daher ebenso am Anfang wie am Ende aller menschlichen Entwicklung stehen muß. Die Kunst ist gewissermaßen ihr Kind, das die Züge der Mutter trägt

und doch deutlich von ihr verschieden ist. — — Die Religion ist natürlich ebenso wenig nur ein Stück Psychologie wie die Kunst. Wäre dies der Fall — und im Grunde glaubt die stumpfe und unbewußt materialistische öffentliche Meinung der ganzen Welt, daß es so sei — der Alltag kann es sich aus der Trägheit seines Herzens und den kurzsichtigen Perspektiven seines Verstandes heraus gar nicht anders vorstellen — so würden Religion und Kunst eben nicht „gelten" und sich nicht als Geltungswerte aller Gesittung behaupten. Geltungen sind typische Beziehungslagen zwischen Mensch und Welt und das Objekt ebenso sehr daran beteiligt wie das Subjekt. Der vorbildliche, wenn gleich nicht der einzige Geltungswert ist die Wahrheit. Aber um die Verschiedenheit der Geltungen zu charakterisieren, können wir doch nur an diejenigen seelischen Kräfte anknüpfen, die vorwiegend bei ihrem Aufbau mitwirken. Für die Religion ist das in besonderem Grade der Wille. Das Gefühls- und Vorstellungsleben sucht hingegen im Bild den Ganzheitswert zu fassen, dem sie zustreben. Darum gibt es bildlose bildfeindliche Religionen (tiefere Religiosität wird ohne einen Bildnis und Gleichnis ablehnenden unmittelbaren Appell des Eigenwillens an den Willen Gottes überhaupt schwer auskommen), und jene Bemühungen, das Gute mit dem Schönen zu verbinden, und das Göttliche in der schönsten Form anzubeten. Die Vorstellung, daß Gott den Menschen nach seinem Bilde erschuf, oder daß umgekehrt Gott im Bilde des Menschen zu denken und vorzustellen sei, erscheint dabei als ein Grenzfall zwischen einer mehr phantasie- und gefühlsbedingten und einer mehr wollenden Einstellung zu den letzten Dingen. Transzendenz und Vertrautheit halten sich die Waage. Nimmt die Vertrautheit zu, so gewinnen die dichterischen und künstlerischen Kräfte die Oberhand. Auch bei den Griechen war das kultische Verhältnis zu den Göttern ein anderes, als Dichtung und bildende Kunst dasselbe spiegeln. Erst die Kunst verlegt den Schwerpunkt in das Bild. Die Götter- und Heroenwelt Homers ebenso wie deren Spiegelung in der griechischen Plastik ist mehr noch eine Steigerung des Menschlichen als Umdeutung der göttlichen Kräfte in menschliche. Hier stehen wir recht eigentlich im Bereich des Vorbilds, hier liegen die höchsten Möglichkeiten der Kunst. Wenn im Kunstwerk auf alle Fälle ein vorbildliches Element schlummert, so wird doch erst in der Herausarbeitung den verschiedenen Menschenschicksalen und Menschentypen angepaßter menschlicher Vorbilder diese Tendenz sozusagen ganz zu sich selber kommen, allgemein und unmittelbar greifbar, schmeckbar, fühlbar werden können. In dieser Sphäre phantasievoller Vertrautheit mit den religiösen Gehalten bewegt sich in den christlichen Jahrhunderten vor allem die Heiligendarstellung. Der Gottessohn selber, die Schilderung seines Wandels, Leidens und Sterbens trägt überwiegend noch religiöse, kultische Betonung. In den

Nebenfiguren der Heilsgeschichte aber, Maria und Joseph, den Königen aus Morgenland, den Hirten, den Aposteln usw. kann sich jene Weltverbundenheit frei und ungehindert ausleben, welche das Daseinselement der Kunst ist.

Darum seien, um das Vorbild im Kunstwerk und dadurch wieder das Kunstwerk als Vorbild zu veranschaulichen, einige Heiligenfiguren herausgegriffen, die unserem Anschauungskreis noch so nahe stehen, daß ihre über das engere ästhetische Gebiet hinweggreifende Funktion uns noch mühelos einleuchtet. In diesen Gestalten individualisiert und verbindet sich das Gute und das Schöne zu einem künstlerisch religiösen Appell an Menschen entsprechender Artung und entsprechender Situationen, ihnen gleich zu werden, diesem Ideal nachzuleben. Aber nicht nur Verpflichtung, auch Geborgenheit strahlt von ihnen aus. Der Heilige hat bereits überwunden. Er ist dadurch zum Bild, zum Schutzgeist geworden, der dem ringenden Menschen die gleiche Erlösung und Vollendung verspricht. Die aber für eine derartig individualisierte und vermenschlichte Religion werbenden Kräfte entstammen der Magie des Schönen und damit der Kunst.

Von Johannes dem Täufer berichtet die Bibel nur wenige Züge. Als die Mütter Maria und Elisabeth in ihrer Schwangerschaft einander begrüßten, scheint sich schon etwas wie eine innere Verbindung, eine Freundschaft zwischen den beiden Kindern zu regen. Johannes geht in die Wüste und predigt: „Tut Buße, denn das Himmelreich ist nahe herbeigekommen.“ Er erkennt Christus als den Heiland der Welt und nennt ihn das Lamm Gottes. Der Herr läßt sich von ihm taufen, und Johannes sieht den Heiligen Geist wie eine Taube herniederschweben. Der Heiland nennt ihn den größten Propheten unter allen vom Weibe Geborenen. Dann hören wir nur noch, daß Johannes von Herodes gefangengesetzt und auf die Bitte der Herodias enthauptet wurde. — Aus diesen wenigen Daten hat phantasievolle Gestaltung, hat die Kunst ein Heiligenbild ganz eigentümlicher Prägung geschaffen. Johannes wird zu einem rein menschlichen Parallelfall des Gottessohnes und erweitert dadurch den Begriff der Gotteskindschaft. Naturverbundenheit und Weltabsage, Zynismus und Askese begegnen und verbinden sich in ihm. Wir sehen den hageren Wüstenprediger, den Eiferer gegen eine sündige Sinnlichkeit, der diese Strenge schließlich im Martyrium besiegelt, und andererseits das Hirtenkind im Lammfell, das selig seiner höheren Bestimmung entgegenspielt, und den Jüngling, der, selber das wandelnde Heilsversprechen der Jugend darstellend, auf dem Pariser Bild des Leonardo da Vinci zu einem verführerischen Dionysos wird, der statt des gekreuzten Stabes auch den Thyrsos tragen und nur den Rausch emporquellender Natur verkünden könnte. Er trägt ein Fell und ist dadurch den Hirten verwandt. Wenn er

den Heiland das Lamm Gottes nennt, klingt etwas wie hirtenhafte Naturliebe an. Oft sinkt das Fell herab, so daß sich der magere Leib, manchmal jugendlich blühend, manchmal Spuren langer Entbehrungen tragend, enthüllt. Johannes ging in die Wüste und lebte von der mageren Kost, die er dort fand. Er entzieht sich der Gesellschaft und rückt der Natur nahe. Doch ist ihm diese Naturnähe, die sich in der Vereinfachung der Bedürfnisse ausspricht, nicht das Ziel. Er will dadurch frei werden für das Neue, das sich ihm entgegenstreckt: „Tut Buße, denn das Himmelreich ist nahe herbeigekommen." In der revolutionären Abkehr vom Alltag liegt schon der Bruch mit den Gesellschaftsmächten, denen er durch das Schwert des Herodes schließlich erliegen wird.

Johannes der Täufer ist von Anfang an tragisch umwittert. Aber die fromme Phantasie legt bei ihm weniger den Schwerpunkt auf das Martyrium, als in den jugendlichen Aufbruch seines Lebens und Glaubens, in jenes eigentümliche Erlebnis von der Nähe des Himmelreichs, das ihn wie ein großes und reines Feuer, wie eine zweite Jugend durchströmt. Die „Nähe" des Transzendenten ist die ihm eigentümliche Form seiner Gegenwart. In dieser Seligkeit und in diesem Gericht lebt Johannes das „ewige Leben". Dies kann sich in der Kunst nur als Jugend aussprechen. — Das andere an ihm ist das Taufen. Manchmal wird auch dem Kind schon eine Taufschale in die Hand gedrückt. Was heißt taufen? Es ist eine Gebärde der Weihe und der Erneuerung, die Begründung eines neuen Anfangs. Als Täufer ist Johannes ein Neubeginner und selber ein quasi modo genitus! Indem die Kunst nun für dieses unbeschreibliche Glück des Anfangs einen Ausdruck in der Jugend sucht, wird umgekehrt auch die natürliche Jugend über sich selbst hinausgehoben und geweiht. In der Darstellung unseres Heiligen wird oft die Jugend zum Vorbild erhoben. Hier brauchen wir nicht mehr an die Gefahren und Versuchungen zu denken, welche von gelebter Jugend unzertrennlich sind. Im Bild ist Vollendung und Sicherheit. Nur als sich gleichbleibendes Bild aber kann auch der Heilige alle Zeit hilfbereit gegenwärtig sein und Beistand gewähren. Eindeutigkeit, Vollendung, Allgegenwart erheben den Heiligen zu einem Bild, das mehr ist als ein Mensch und das infolgedessen Vorbild sein kann. Auch Verstorbene, die wir liebten, werden zu Vorbildern. Die Gestalt Johannes des Täufers ist wesentlich durch die Kunst erschaffen. Das Kunstwerk als Vorbild aber beruht auf dem Vorbild als nicht ausgeführtem, nur innerlich konzipiertem Kunstwerk. Die religiöse Inbrunst als solche kann sich auch an einen Fetisch, an einen wundertätigen Gegenstand ohne Kunstwert klammern. Das ist Magie des religiösen Willens. Hier stehen wir an der Grenze zur bildlosen, bildfeindlichen Religion. — Die Wirkung des Vorbildes ist eine andere, eine entspannte, wenn man will, eine natürliche. Das Schöne erweckt den Zeu-

gungswillen im Schönen. Ist die künstlerische Form überhaupt Trägerin und Symbol der schöpferischen Wechselliebe von Mensch und Welt (worunter sowohl der Nebenmensch, wie Natur und Schicksal zu verstehen sind), so bilden die durch die Kunst geschaffenen menschlichen Vorbilder Brennpunkte der Weltverbundenheit, in denen Menschen- und Gottesliebe, das Schöne und das Gute sich finden und verschmelzen. Die Heiligengestalten des Mittelalters sind vielfach eine Art christlichen Bekenntnisses zur Kalokagathie. Als Verbindung antiker und christlicher Tradition sind sie in besonderem Grade Symbole europäischen Geistes. Sie bilden andererseits auch eine Brücke zwischen der frommen Tradition und einem lebendigen Gegenwartsgefühl. Der Heilige als Vorbild ist ein idealer Zuschauer, der um alles im Leben seines Schützlings weiß, ein platonischer Freund, der ihn zur Vollkommenheit emporlieben will.

Wir begegnen Johannes dem Täufer im Kaiser-Friedrich-Museum namentlich in der italienischen Plastik. Wir sehen ihn als spielendes Kind. Donatello belegt sogar einen ganz realistisch in farbigem Ton dargestellten hübschen italienischen Straßenjungen mit diesem Namen. Als schmachtender Jüngling tritt er vor uns, als hagerer Asket, und schließlich erblicken wir auf einem Holzrelief des Francesco di Giuliano de Verona (um 1500) als Siegel der Vollendung sein edles Haupt mit geschlossenen Augen auf einer Schüssel liegend. Seiner Idee am nächsten aber scheint er doch als Jüngling zu kommen. Denn auch die Sehnsucht des Jünglings ist Erwartung eines Wunders, einer unbeschreiblichen Erfüllung. Namentlich die kleine Tonbüste des Francesco di Giorgio (1439—1502 in Siena, Urbino, Mailand tätig), stellt den Knaben an der Grenze des Jünglingsalters schmachtend, verliebt, entrückt dar. Langwallendes Haupthaar, das Fell über der entblößten Brust. Die nach oben blickenden Augen sind nur leicht angedeutet. Man kann sie auch als ekstatisch geschlossen sehen. Grenzenlose, selig schmerzliche Hingabe! Schmetterling, der am Licht verbrennt! Man glaubt Hölderlins Leyer leise tönen zu hören. Dadurch aber, daß der Künstler eben den Täufer darstellt, fließt etwas vom heiligen Vorbild in den Eindruck. So sollten auch wir die unsichtbare und doch niemals aussetzende Nähe des Gottesreichs fühlen, um dessen Kommen das Vaterunser uns bitten lehrt. — Gleichfalls Johannes der Täufer ist jener herrliche Marmor benannt, der als eines der kostbarsten Stücke unserer Sammlung jetzt den Saal der italienischen Skulpturen abschließt. Die Figur ist wegen ihrer Vollendung den größten Meistern Michel Angelo, Donatello zugeschrieben worden. Heut wird sie wohl mit Recht in die Zeit nach Michel Angelo verlegt. Es ist nicht schwer, sie sich in ihrer leicht theatralischen Haltung auch holzgeschnitzt und farbig getönt im goldenen Rankenwerk eines Barokaltars vorzustellen. Die Honigwabe, die der Jüngling in einer Hand hält, ist

Sinnbild einer Süßigkeit, die wie Blütenduft durch die ganze Gestalt fließt. Nicht so sehr die jugendliche Sehnsucht als das Glücksversprechen des jugendlichen Daseins selber wird dargestellt. Das Lammfell ist herabgesunken und bildet nur einen Lendenschurz. In der unbekleideten Pracht seiner Glieder steht der Heilige vor uns. Etwas knabenhaft Unfertiges, Ungelenkes ist noch an ihm. Dieser Johannes ist naturnah, naturverbunden wie der Mensch des Paradieses, und doch liegt auf ihm ein leise schmerzlicher Zug, weil das Himmelreich eben doch nur nah und nicht voll gegenwärtig ist, weil es jenseitig, transzendent bleibt. „Das Subjekt aber", so meinte Schopenhauer, „wird, indem es in dem angeschauten Gegenstand ganz aufgeht, dieser Gegenstand selber". Indem der Beschauer sich in den Jüngling verwandelt, fühlt er das Himmelreich natürlich-übernatürlicher Jugend nahe herbeigekommen. Johannes ist Verkörperung und Verklärung des ewigen Neubeginns. Sein Bild sucht den, der sich ihm hingibt, in die gleiche Haltung zu versetzen. Geborgenheit und Verpflichtung strahlt von dem Heiligen auf denjenigen aus, der ihn liebt. Eine menschlich und persönlich zugespitzte Religiosität zieht hier aus der phantasievollen Freiheit der künstlerischen Gestaltung ihr besonderes Lebensrecht. Das Erzieherische im Kunstwerk trägt religiöse Färbung.

Die Gestalten des heiligen Georg und des heiligen Sebastian gehören in gewisser Weise zusammen, wie sie denn auch in der künstlerischen Darstellung gelegentlich als Parallelfiguren behandelt werden. Hier der gewappnete Ritter, der den Drachen tötet, und dort der unbekleidete Jüngling, der, an einen Stamm gebunden, von den Pfeilen seiner Verfolger durchbohrt wird. Neben dem Helden der Tat steht der Held des Leidens! Es sind zwei Arten, sich des Göttlichen zu bemächtigen! Beide werden von der Kunst mit werbender Schönheit umgeben. „In was Du liebst, in das wirst Du verwandelt werden."

Aus den unzähligen Bildwerken des Mittelalters und der Renaissance, welche den heiligen Georg darstellen — eine kleine Bronce des späten 17. Jahrhunderts im Kaiser-Friedrich-Museum idealisiert sogar den Großen Kurfürsten nach diesem Vorbild — haften in der Erinnerung derjenigen, die in der Kunst leben, vor allem drei Werke: Der Kupferstich Dürers, der einen schwer gewappneten älteren Mann mit beflaggter Lanze auf mächtigem Pferd vor den getöteten Drachen hinstellt, sodann der jugendliche Ritter des jugendlichen Rafael im Pariser Louvre, der in antikem Helmschmuck von bäumendem Pferde mit dem Schwert auf das ihn anspringende Ungeheuer einhaut — die zerbrochene Lanze liegt bereits am Boden —, und schließlich die bekannte Plastik des Donatello zu Florenz, welche den jungen Helden fest und entschlossen hinter einen niedergesetzten Schild treten läßt. Das Feuer und die Romantik der

Jugend spricht aus Rafaels Bild zu uns. Der Ritter ist, obgleich ganz in Stahl gehüllt, ein junger Grieche. Er könnte ein Perseus sein, denn im Hintergrund, der als eine weiträumige Landschaft sich dehnt, sehen wir eine bewegte, an dem Kampf teilnehmende Frauengestalt. Dürers Georg ist ein fertiger Kriegsmann, ein Landsknecht, fast ein Soldat. Verinnerlicht erscheint dasselbe Motiv bei ihm in dem bekannten Blatt von Ritter, Tod und Teufel. Donatello aber verkörpert nur jungmännliche Charakterkraft überhaupt. Hier wird keine Waffe geschwungen, kein Drache ist zu sehen, aber entschlossen, fast drohend blickt der Jüngling in die Welt. Kämpferische Selbstbehauptung gegen deren feindliche Mächte geht von ihm aus. In allen drei Formen, denen sich unzählige minderbekannte zugesellen, wird der Wille, die Tat, der Geist des Angriffs und Zugriffs gefeiert. Der Wille ist aber seinem Wesen nach ein Gewappneter. Er muß, soll er seine Stoßkraft behalten, gegen die Einwirkungen von außen abgekapselt sein. Germanischer Kampfgeist und Christentum verbinden sich in der Idealfigur des mittelalterlichen Ritters. Der Ritter ist aber der Vater des Soldaten und der Soldat sozusagen die entschlossenste moderne Inkarnierung des Reinmännlichen. Auch dem heutigen Mann ist St. Georg unmittelbar Vorbild. Und vielleicht ist das die lebendigste Kunstwirkung, wenn über dem Vorbild das Bild und vor dem Kunstwerk die Kunst vergessen wird.

In dem heiligen Sebastian, der seit dem Aufkommen der Renaissance in der Regel nackt dargestellt wird, verbinden sich Antike und Christentum. Die Ursprünglichkeit und Schönheit des nackten Menschen wurde durch diese Heiligengestalt in die christliche Vorstellungswelt in ähnlicher Weise hinübergerettet, wie wir es bei Johannes dem Täufer sahen. Gleich dem jugendlichen Täufer nähert sich Sebastian in einzelnen Darstellungen dem Bilde des Dionysos. Auch Dionysos wird schließlich gemartert und zerrissen. Die Legende erzählt von einem christlichen Offizier der kaiserlichen Leibgarde, der in der Verfolgung des Diocletian die Christen beschützt habe und deshalb auf Befehl des Kaisers von Bogenschützen erschossen worden sei. Es ist dem Künstler offenbar um den Preis des schönen jungen Mannes zu tun. Daß er gefesselt ist, daß Pfeile ihn durchbohren, ruft unser Mitleid wach. Wie kann ein so vollkommener Mensch solche Marter erdulden?! Und wiederum ist es nicht gleichgültig, daß diese leidende Gestalt auf den Namen des heiligen Sebastian getauft ist — der christliche Gedanke von der Schönheit des Leidens, — Goethe nannte es die Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist — erfährt in dem Bilde des gefesselten und leidenden jungen Mannes eine anschauliche, eine werbende Verklärung. Die Fähigkeit zum Leiden und Mitleiden ist stärker in der Frau als im Manne. Auch Dionysos ist von Frauen umschwärmt. Zum Ganzen menschlicher Erfahrung und damit zum Bild des

ganzen Menschen gehört aber Leiden nicht weniger als Kämpfen, das weltoffene Fühlen ebenso wie das weltabgeschlossene Wollen, auch dem Manne bleibt Leiden nicht erspart. Unter einem letzten, einem religiösen Aspekt kann sich sogar das Leiden in ein Tun, ein besonderes Heldentum in Gottes Reich und für Gottes Reich verwandeln. Kierkegaard spricht einmal von der „Trostlosigkeit der unnützen Leiden" und „von dem einen Schritt, den auch der machen kann, der kein Glied rühren kann", den Schritt ins Ewige zu Gott, „keiner, auch nicht der größte, kann mehr tun als Du!" — Daß das Leiden zu einem solchen Tun werde, dafür soll das Bild des heiligen Sebastian werben. Wohl ist die Kreuzigung Christi noch mehr eine erlösende Tat der Leiden. Aber dem Schicksal des Gottessohnes gegenüber könnte der Mut zum Vergleich versagen, und wenn er erwacht, wird gerade sein überwiegend willensmäßiger religiöser Ernst ihn leicht ins Unbildliche entrücken. Der Heilige ist aber aus demselben Stoff wie wir und eignet sich gerade durch diese größere Nähe und Vertrautheit zu bildlicher Vergegenwärtigung, zum phantasiebedingten Vorbild. Der Beschauer, der einen herrlichen Menschen so leiden und durch dieses Leiden in die Vollkommenheit eingehen sieht, muß fühlen, wieviel verdienter ihm selber die Schmerzen zufallen, zugleich aber, daß er sich mit dem Heiligen verbinden, in seiner Schönheit aufgehen kann, wenn er den Schritt aus der Trostlosigkeit der unnützen Leiden hinaus ins Ewige tut.

Aus der Fülle der Sebastiandarstellungen malerischer und plastischer Art, die die Berliner Sammlungen enthalten, sei nur auf diejenige des Botticelli und des Lorenzo Lotto hingewiesen. Botticellis Sebastian ist ein edler, in kühles Silbergrau gehüllter Männerakt, der ganz ruhig dasteht und still das Durchbohrtwerden durch die Pfeile hinnimmt, während Lorenzo Lotto mit venezianischem Farbenschmelz einen bewegten und gequälten, gerade in der Marter aber verführerischen Dionysos beschwört.

Auf einer Skizze des Rubens zu einem großen Altarbild aber sehen wir St. Georg und St. Sebastian, den gepanzerten und den nackten Helden in eifrigem Gespräch. Ähnlich wie auf Tizians Himmlischer und Irdischer Liebe die bekleidete neben die unbekleidete Frau gestellt wird, damit ihre Schönheit sich wechselseitig erhöhe, hat Rubens das Zusammenrücken des gepanzerten Mannes und des waffen- und kleiderlosen Jünglings als steigernden Kontrast empfunden. Und doch genügt diese Feststellung nicht. Ein gepanzerter Patroklus neben einem ungepanzerten Achill würde uns etwas anderes sagen. Wir müssen das Bild des Rubens schon in seine Zeit und deren künstlerische und religiöse Tradition stellen. Dann aber wird die Darstellung zu einer Auseinandersetzung zwischen dem aktiven ritterlichen Mann und seinem leidenden Zwillingsbruder. Eigentlich ist allerdings für den Sebastian des Rubens das Leiden schon vor-

über. Nur ein Köcher mit Pfeilen neben ihm weist auf das Überstandene. Er selber aber steht schon „in des Sieges hoher Sicherheit“. Am Ende der Bahn, auf der sich der Gewappnete noch bemüht, erscheint er in vollendeter Harmonie wie das „Ideal“ über dem „Leben“, wie der Sieg nach dem Kampfe. Sebastian wird hier zum Vorbild Georgs. Umgekehrt kann auch der bärtige Ritter, dem der erlegte Drache zu Füßen liegt, dem Jüngling Vorbild sein. St. Georg und St. Sebastian erscheinen hier in einem hohen Sinne als Freunde!

Im Kaiser-Friedrich-Museum hängt neben Lorenzo Lottos Sebastian sein Christopheruns. Auch dieses Bild hat die warmen und weichen Töne venezianischer Malerei. Und doch liegt in seinem Motiv etwas Nordisches. Unwillkürlich denken wir bei dem brückenlosen Wasser, über das der bärtige Riese seine Last trägt, an die Wildnisse Nordeuropas zur Römerzeit mit seinen übermächtigen Strömen, an denen ein sagenhafter Fährmann seines Amtes waltet. Andererseits erscheint vor unserem Auge Herakles, dem als Kontrastwirkung schon in der Antike gelegentlich Putten zugesellt werden. Die christliche Legende läßt den Riesen, der sonst jede Last übersetzte, unter dem federleichten Gewicht des Christkindes in seinen Gliedern wanken und nur mühsam sich aufrechterhalten. Das fast immateriell Zarte erweist sich als wuchtiger als irdische Lasten, das göttliche Kind wiegt schwerer, als daß Menschenkraft es tragen könnte. Das scheint zunächst ein Sinnbild. Dieses Sinnbild liegt in der Legende als solcher beschlossen und ist auch ohne bildliche Vergegenwärtigung bis zum heutigen Tage (ich erinnere an die schöne Christopherusrede Wilhelm Schäfers auf der letzten Festtagung der Bibliophylen in Eisenach) immer wieder zur Deutung unserer menschlichen Situation verwandt worden. Dem eigentlich künstlerischen Bereich aber scheint mir das Sinnbild ferner zu liegen als das Vorbild. Im Sinnbild überwiegt die Mitteilung eben eines Sinnes als eines gedanklichen Ruhepunktes. Das Vorbild will hingegen den Beschauer schöpferisch erregen, sich ihm anzugleichen, es sozusagen aus sich von neuem zu erzeugen. Das Vorbild ist ernster, existenzieller als das Sinnbild. Gerade als Erwecker sinnlich-sittlicher menschlicher Zeugungskräfte ist das Vorbild dem Kunstwerk wesensverwandt. Kunst will Leben wecken. Das Vorbild ist lebendiger als das Sinnbild. Und so will die Darstellung des Christopherus auch nicht, daß wir uns an dem Sinn genügen lassen, sondern daß wir diesen christlichen Herakles zum Freunde gewinnen, daß wir teilnehmen an dem Arbeiten, Ringen und Kämpfen seiner männlichen Kraft, und, indem wir unsere Muskeln spannen, es ihm gleich zu tun, mit ihm befreiend und beseligend erleben, daß die Gnade mehr ist als alle unsere Werke. „Es ist doch unser Tun umsonst auch in dem besten Leben.“ Erlebe, ergreife die Gnade! so ruft Christopherus uns zu, und indem wir uns in ihn ver-

wandeln, ist dies unsere eigene Stimme, unser lebendiger Wunsch und Entschluß geworden.

Wir können uns kaum davon Rechenschaft geben, welche ungeheure Rolle gerade in der unzugänglichen Heimlichkeit unseres eigensten Lebens — auch bevor wir sie eigentlich erkennen und benennen können — die „Bilder" spielen. Das Bild ist jeweils eine erste Zusammenfassung unseres Sinnenlebens, ein Versuch aus dem Wechsel aufzutauchen und zu Dauer und Einheit, zu Ordnung zu gelangen. Das Bild ist — da wir aus der Welt nicht herausfallen können — zunächst Nachbild, eine Zusammenfassung und Ordnung von Gegebenheiten, die sich unserer allgemeinen Situation entsprechend unter praktischem Gesichtspunkt vollzieht. Aber schon in dieser Zusammenfassung schlummert, beständig bereit zu erwachen, das Vorbild; denn aus der Ergriffenheit heraus steigert sich der Eindruck und wird zum Gefäß unserer Wünsche, zum Wunschbild, das nun wieder als Lebensreiz auf das Ganze unseres Wesens zurückwirkt. Das Vorbild aber ist nicht Material praktischer Bewältigung, sondern Lockung zur Anbildung, zur Anähnlichung, uninteressiertes Interesse.

Im Bereich menschlichen Zusammenlebens ist das Vorbild vielleicht dessen feinste Blüte. Es setzt innigste menschlichste Verbundenheit voraus und meint doch nicht die Herde, sondern den Einzelnen. Der Mensch steht seinem eigenen Wesen als ein unablässig Gestaltender gegenüber. Vielleicht ist er sich im Grunde nur als Aufgabe selber erträglich. Andererseits muß er sich als Naturwesen auch bejahen, in dieser Bejahung seine Gegenwart erfüllen, sein eigenes Fleisch und Blut lieben. Beides fließt im Vorbild zusammen. Das Schöne und das Gute, Sinnenglück und Seelenfrieden, Menschen- und Gottesliebe haben sich gefunden.

Dieselben geheimen Kräfte des Vorbildes bauen das Kunstwerk. Auch alle Kunst kann zunächst nur nachbilden, Erfahrungsgegebenheiten irgendwie mit ihren Mitteln und Ausdrucksmöglichkeiten wiederholen. Nach dieser Richtung weist, was man den Inhalt, den Gegenstand des Kunstwerks nennt, seine Benennung. Die Steigerung zum Reiz, der den Lebensinstinkt in seiner Tiefe wachruft, erfolgt dagegen wesentlich durch die künstlerische Form. Darum ist das Vorbildliche im Kunstwerk als solches meist nicht benennbar. Wo aber die künstlerische Form, die ja nur Ausdruck einer besonderen Liebe sein kann, das Bild des Menschen selber ergreift und gestaltet, wird die künstlerische Steigerung in der menschlichen benennbar. Form und Inhalt sind beinahe dasselbe geworden.

---

# Kunsterkenntnis und Kunstverständnis

Von

**Richard Müller-Freienfels**

## I. Das Problem des adäquaten Kunsterlebens

Ein zentrales Problem aller Ästhetik wie aller Kunstwissenschaft, einerlei ob sie historisch oder psychologisch oder nach einer anderen Methode betrieben wird, ist dadurch gestellt, daß das Kunstwerk, wie es vom Künstler geschaffen und dem Nacherlebenden „gegeben“ ist, keineswegs immer identisch ist mit dem Kunstwerk, als welches es vom Publikum erlebt wird. Was in dem geschaffenen Werke „gegeben“ ist, ist nur Anregung, Auslösung, Voraussetzung für das Kunsterleben anderer Menschen, die das Gegebene ungleich reich und tief, ja oft sogar ungleich „richtig“ in sich zur seelisch-geistigen Wirkung bringen. Der Moses des Michelangelo oder eine Symphonie Beethovens sind für kunstfremde Menschen überhaupt keine „Kunstwerke“, sondern je nachdem die etwas sonderbare Darstellung eines bärtigen Mannes oder eine Folge von mehr oder weniger langweiligen Tonfiguren, während sie von anderen als höchste Offenbarungen des Menschengeistes erlebt werden.

Zwar ist es nicht leicht, die künstlerischen Erlebnisse verschiedener Menschen untereinander zu vergleichen, weil sie sich im Innern der Seele abspielen und sich in Worten nur höchst unzulänglich beschreiben lassen; immerhin gibt es z. B. in der Musik oder in der Dichtung, wo dritte Personen reproduzieren, was als objektive Gegebenheit in der Partitur oder im Buche vorliegt, die Möglichkeit festzustellen, wie außerordentlich ungleich das gleiche Werk aufgefaßt, gedeutet, dargestellt wird. Selbst dort, wo vollendetes Können und der ehrliche Wille, das Werk wesensgemäß zu gestalten, zusammenkommen, bestehen grelle Verschiedenheiten, die nicht nur Unterschiede der äußeren Darstellung, sondern auch der inneren „Auffassung“ sind. Und es ist ohne weiteres anzunehmen, daß auch alles rein rezeptive Erleben von Werken der bildenden wie der musischen Künste uns nicht weniger verschieden erscheinen würde, wenn wir die Möglichkeit hätten, die Seelen der sie erlebenden Personen mit irgendwelchen mystischen Strahlen so zu durchleuchten, daß das Erleben sichtbar würde. Und so unzulänglich die Sprache zur

Formulierung künstlerischer Erlebnisse ist, fast jedes eindringendere Gespräch über Kunstwerke offenbart nicht minder tiefgreifende Verschiedenheiten der „Auffassung“. Oft ist es, als ob die Gesprächspartner überhaupt nicht von dem gleichen Werke redeten.

Höchst beachtenswert ist es bereits, daß die Sprache, um das ästhetische Verhalten dem Kunstwerk gegenüber zu bezeichnen, nicht einen einheitlichen und für alle Fälle adäquaten Begriff zur Verfügung stellt. Wenn man neuerdings vom „Erleben“ des Kunstwerks, einem „Nacherleben“ der geschaffenen Gestaltung spricht, so ist das zwar angängig, insofern der weiteste Begriff, welcher Wahrnehmung, Fühlen, Denken und alle andern Bewußtseinsarten zugleich umspannt, herangezogen wird, um so alle Möglichkeiten zu berücksichtigen; aber es ist doch zugleich ein Verlegenheitsausdruck, weil er eine prägnante Formulierung vermeidet. Denn in seiner Allgemeinheit, die nicht nur Bewußtseinshaltungen, sondern auch unbewußte Stellungnahmen umgreift, verzichtet er darauf, eine spezielle Erlebnisart als spezifisch ästhetisch, als normhaft, herauszustellen. In der Tat ist die Art und Weise, wie verschiedene Individuen und verschiedene Kulturgruppen die Kunst erleben, so mannigfaltig, daß beinahe alle Erlebnismöglichkeiten gelegentlich in die Kunst eingehen. Als „Erleben“ läßt sich sowohl das rein sinnliche Genießen wie das abstrakte Zergliedern des Kunstwerks, sowohl das hingebende „Einfühlen“ wie die kühle Kennerschaft bezeichnen. Und unzweifelhaft treten in sehr vielen Fällen diese und noch andere Erlebnismöglichkeiten, sogar nebeneinander oder in wechselnder Einstellung, beim Kunsterleben auf.

Trotzdem ist die Frage berechtigt und auch in sehr verschiedenem Sinne beantwortet worden, welche dieser mannigfachen Erlebnisweisen die richtige oder die beste sei. Gerade die Ästhetik, soweit sie Normwissenschaft zu sein und falsche Einstellungen auszuschalten sucht, hat sich auch, soweit sie das subjektive Erleben berücksichtigte, mit dieser Frage beschäftigt; und in ihren Definitionen des ästhetischen Erlebens stecken mindestens implizite oft sehr komplexe Theorien, die eine spezielle Erlebnisweise als in besonderem Maße „ästhetisch“ herausstellen, wobei — mindestens in der Formulierung — eine gewisse Einseitigkeit nicht zu vermeiden ist.

Die Schwierigkeit jedes Kunsterlebens wie jedes Objekterlebens überhaupt besteht darin, daß das Objekt uns nicht etwa restlos und eindeutig „gegeben“, sondern darüber hinaus auch „aufgegeben“ ist; daß die Gegebenheiten als Kunstwerk erst erlebt werden, wenn sie vom Subjekt über die rohe „Gegebenheit“ hinaus „durchseelt“, „erfühlt“, „verstanden“ werden, um ein paar landläufige Ausdrücke zu brauchen, die alle das gleiche besagen, daß das erlebende Ich zu den Gegebenheiten vieles

hinzutun muß, was in den Gegebenheiten nur sehr zum Teil mitgegeben, wenn auch irgendwie „fundiert" sein muß.

Für das wissenschaftlich erkennende Objekterleben hat das ja Kant grundsätzlich ausgesprochen, wenn auch seine Kategorien nur ein sehr pauschales und recht unzureichendes Schema darstellen, das der Wirklichkeit nicht gerecht wird. Wenn ich z. B. ein Selbstporträt Rembrandts als solches „erkenne" (wobei wir zunächst von allem spezifisch ästhetischem Erleben absehen), so ist dabei mit den schematischen Kategorien der Substantialität, der Einheit, der Realität usw., die gewiß ins Spiel treten, sehr wenig erklärt. Zum „Erkennen" des Objekts trage ich aus meiner Subjektivität weit mehr hinzu, wenn ich es als „Bild", als Selbstporträt, als einen „Rembrandt" erkenne, wenn ich feststelle, daß es ein Spätwerk ist, daß darin alles rein malerisch, ganz „unlinear" gestaltet ist, wenn ich Urteile über die Komposition, das Kolorit, die Lichtführung usw. fälle, um nur ein paar Feststellungen zu nennen, die man „erkennend" an das Objekt heranträgt. Wohl sind sie im Objekt z. T. „gegeben", aber nur für den, dessen Geist diese „Gegebenheiten" zu „ergänzen" vermag. Denn ein Bauer, vor das Bild gestellt, sieht von alledem überhaupt nichts: er sieht nur das Bild eines alten Mannes, das ihm sonst wenig „sagt".

Ist schon das Erkennen nicht bloß ein Hinnehmen des Gegebenen, sondern ein Bereichern, ein Ausdeuten, ein Ergänzen der Gegebenheiten, ein Prozeß also, der in seinen Grenzen gar nicht zu umschreiben ist, so gilt das noch weit mehr vom ästhetischen Erleben; denn dabei werden die gleichen Gegebenheiten noch nach ganz anderen Richtungen bereichert und ergänzt. Es treten vor allem gefühlshafte Erlebnisse hinzu, die im reinen Erkennen zurückgedrängt werden und die in den objektiven Anhalten und den von ihnen ausgehenden Reizen in keiner Weise „enthalten" sind, obwohl sie durch diese ausgelöst werden oder doch ausgelöst werden können.

Am verbreitetsten, im Leben wie in der Wissenschaft, sind Begriffe, die als Kern des ästhetischen Erlebens das Fühlen, und zwar wesentlich Lustgefühle, annehmen. Wenn das ästhetische Verhalten als ein „Genießen" bezeichnet wird, so ist damit das Erleben von Lustgefühlen betont, ja nicht bloß das Lusterleben schlechthin, sondern ein in den Focus des Bewußtseins geschobenes Lusterleben, das als solches Gegenstand der Aufmerksamkeit ist; denn das „Genießen" ist kein schlichtes Erleben, sondern ein, wenn auch nicht im intellektualistischen Sinne „reflektiertes" Erleben. Es ist etwas anderes, wenn jemand einen guten Wein, statt ihn einfach unter allerlei Lustgefühlen hinunterzuspülen, „genießt". In diesem Falle richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Lustgefühle; sie werden „ausgekostet", akzentuiert, gleichsam von einer höheren Ebene aus nochmals erlebt. Nicht immer freilich wird der Be-

griff des „Genießens" in seinem prägnanten, hedonistischen Sinne gefaßt, wenn von ästhetischem „Genießen" die Rede ist. Weder Karl Groos in seinem Buche „Der ästhetische Genuß" noch der Verfasser im ersten Bande seiner „Psychologie der Kunst", der vom ästhetischen „Genießen" handelt, haben den Begriff rein hedonistisch gefaßt; aber die Gefahr, daß er so verstanden wird, liegt nahe, und deshalb ist seine Verwendung bedenklich. Auch wenn das ästhetische Erleben mit Kant als „interesseloses Wohlgefallen" bestimmt wird, liegt eine einseitig hedonistische Auffassung des Kunsterlebens nahe und damit eine Abirrung in einen schrankenlosen Subjektivismus und ein Verzicht auf jede objektivierende, auf überindividuelle Gültigkeit Anspruch erhebende Wertung. Wenn in der Kunst der Satz „Erlaubt ist, was gefällt" proklamiert wird, so läßt sich damit der schlimmste Kitsch rechtfertigen, ja ein Gassenhauer, der sich leicht in die Ohren einer ungezählten Menge einschmeichelt, wäre wertvoller als eine Bach'sche Fuge, die sich selbst dem gebildeten Musiker nur schwer erschließt. Daß andrerseits dort, wo das Gefühlsleben nicht mitschwingt, wo keinerlei Gefühle wachwerden, nicht von ästhetischem Erleben gesprochen werden kann, ist ebenfalls zuzugeben; aber allein auf die Gefühlsmomente ist das ästhetische Erleben auf keinen Fall aufzubauen. Niemals kann ein rein subjektives Schwelgen, bei dem das Objekt gleichgültig ist, wenn nur Lustgefühle auftreten, als ein adäquates Kunsterleben angesehen werden, und es wäre nicht zu begreifen, warum dann in allen Kulturen Wertunterschiede zwischen hoher und niederer Kunst gemacht werden, die auf objektive Kriteria, die Qualität der Werke, zurückgeführt werden.

Gegenüber jeder rein subjektivistisch-hedonistischen Theorie, die übrigens von keinem der genannten Ästhetiker und überhaupt keinem ernstzunehmenden Denker vertreten wurde, hat man deshalb in den mehr objektiven Funktionen der Seele das Wesen des Kunsterlebens gesucht und die Gefühle nur insofern einbezogen, als sie durch objektive Eindrücke eindeutig bedingt sind.

Der Unsinn des vielfach zur Charakterisierung des ästhetischen Erlebens verwendeten Begriffes der „Kontemplation" jedenfalls sieht das Wesen des Kunsterlebens in einer bestimmten Form der Wahrnehmung, obwohl jener Begriff sich später von seinem Ursinn stark entfernt hat und auch alles geistige „Schauen" neben der sinnlichen Wahrnehmung umspannt, aber auf jeden Fall, wie der Begriff des „interesselosen Wohlgefallens", jede praktische Stellungnahme ausschließt. In seiner weiten Fassung grenzt der Begriff der Kontemplation das ästhetische Verhalten negativ gegen das praktische Verhalten ab, gibt jedoch nur wenig positive Bestimmungen. Es gibt z. B. eine rein

theoretische Kontemplation, die, obwohl auch hier das praktische Verhalten ausgeschaltet ist und man sich rein „schauend“ verhält, doch kein ästhetisches Erleben ist, weil die Gefühlsresonanz fehlt. Auch ist der Begriff der Kontemplation, des „Ausschauens“ in seiner weiteren Verwendung so vage, seinem Ursinn so entfremdet, daß er als wissenschaftlicher Terminus bedenklich ist. Ist wirklich einer Symphonie oder dem „Faust“ gegenüber das „Schauen“, wenn irgendwie sein Ursinn mitklingt, das Wesentliche? Konkreter haben die „Impressionisten“ den Begriff verwendet, die den sinnlichen, speziell den koloristischen „Eindruck“ als die Hauptsache im ästhetischen Erleben hinstellten. Aber diese Bestimmung hat nur programmatischen Wert, ist zugeschnitten auf einen bestimmten Stil der Kunst und reicht nicht einmal für diese zu; denn es ist fraglich, ob selbst Manet einen Beschauer, der in seiner Olympia nichts als Farbenkombinationen sähe, wirklich als Idealtyp des Kunstverhaltens gelten lassen würde. Und noch weit zweifelhafter dürfte es sein, ob Michelangelo, wenn jemand in den „Sybillen“ nur den Sinneseindruck, Farbempfindungen oder Formwahrnehmungen beachtete, darin ein adäquates Kunsterleben sähe, oder Beethoven, wenn jemand erklärte, er höre in seinen Symphonien nur Töne und Tonkombinationen. Vermutlich würden sie sagen, eine solche „impressionistische“ Betrachtung bliebe tief unter dem wahren „Kunstverständnis“, das etwas ganz anderes sei als der bloß sinnliche „Eindruck“ und erst jenseits des Schauens oder Hörens beginne.

Besonders seitdem sich eine Kunstwissenschaft ausgebildet hat, ist neben die bisher besprochenen Haltungen der Kunst gegenüber eine neue getreten, die, wenn auch selten theoretisch verfochten, so doch praktisch von Kunstgelehrten aller Gebiete geübt wurde und die ein intellektuelles „Erkennen“ des Kunstwerkes mindestens neben andere Erlebnisarten treten läßt. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß der Kunstkenner die Kunstwerke auch „genießt“ oder „rein kontemplativ“ auf sich wirken läßt; in erster Linie jedoch sind ihm die Kunstwerke Gegenstände des Erkennens, des begrifflichen Denkens. Daß von vielen neueren Forschern die „Kennerschaft“ bis zur Virtuosität entwickelt wurde, ist nicht zu bestreiten, und es ist zuzugeben, daß auf das ungeheure Gebiet der Kunst aller Zeiten und Zonen beträchtliches Licht durch diese Betrachtungsweise verbreitet wurde. Die Methoden insbesondere der älteren Kunstforschung auf allen Gebieten sind jedoch zunächst dieselben, die man auch in den Naturwissenschaften und in den übrigen Geisteswissenschaften verwandte. Als solche sind zu nennen:

1. Exakte Beschreibung und Analyse. Wie die Botaniker ihre Pflanzen oder die Zoologen die Tiere, so beschreiben die Kunst-

forscher die Kunstwerke („Beschreibung“ ist ja nach Kirchhoff und Mach die erste und wesentliche Aufgabe aller Wissenschaft). Die Beschreibung aber schließt zugleich eine methodische Analyse ein. Man zergliederte die Kunstwerke, präparierte sozusagen ihre Teile heraus, ging mit mathematischen Hilfsmitteln an Bauwerke und Symphonien heran und verlor dabei oft, indem man die Teile in der Hand hatte, das geistige Band, d. h. man blieb im rein Technischen stecken.

2. Daneben ordnete man, wiederum wie es Botaniker und Zoologen taten, die Einzelwerke in Gattungen zusammen und klassifizierte sie. Man stellte Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, Abhängigkeiten oft auf Grund sehr äußerlicher Merkmale zusammen, ordnete die Werke in Stilgruppen ein und leistete damit mancherlei brauchbare Vorarbeit auch für ein tieferes Kunstverständnis.

3. Wiederum in Parallele mit den biologischen Wissenschaften ging man auch Entwicklungszusammenhängen nach, man suchte das rein historische Nacheinander der Werke als eine einheitliche, kausale Aufeinanderfolge innerhalb des Kulturgeschehens verständlich zu machen.

Aber wir brauchen nur einen Künstler zu befragen, ob er in einem rein erkennenden, intellektualistischen Verhalten zur Kunst die adäquate Erfasssung des Kunstwerks sähe, um auf schroffste Ablehnung zu stoßen. In der Tat sehen auch die meisten Kunsttheoretiker im theoretischen Erkennen nur eine Vorstufe, eine Ergänzung und Erweiterung des wahren Kunstverständnisses, womit wir wieder vor dem Begriffe des „Verstehens“ angelangt sind.

Und damit stehen wir einer weiteren Möglichkeit ästhetischen Verhaltens gegenüber, die noch um 1900 nur vereinzelt in der wissenschaftlichen Psychologie als eigne seelische Funktion anerkannt wurde: dem „Verstehen“. Als erster hat in Deutschland Dilthey gegenüber der erklärenden Psychologie, in der dem „Verstehen“ als eignem seelischem Verhalten kein Raum gegeben war, das „Verstehen“ als die für alle Geisteswissenschaften charakteristische Methode proklamiert und hat wesentliche Züge dieses Verhaltens herausgehoben.

In der Tat bezeichnet schon die Alltagssprache vielfach das adäquate Verhalten der Kunst gegenüber als Kunstverständnis. Man erwartet, daß ein Gemälde, eine Sonate, eine Dichtung nicht bloß mit den Sinnen apperzipiert werde, daß nicht bloß ein vages Fühlen und Wohlgefallen erweckt werde, daß nicht bloß intellektuell die Besonderheit der Werke „erkannt“ werde, sondern daß die Kunst „verstanden“ werde.

Was dies „Verstehen“ jedoch sei, bleibt dabei zumeist recht vage. Auf keinen Fall jedoch handelt es sich um ein rein intellektuelles Erkennen, das mit dem „Verstand“ erzielt werde. Es ist bedauerlich, daß die Sprache

als Substantiv von verstehen den Begriff „Verstand“ verwendet, der in Wahrheit das Vermögen des „Erkennens“ bezeichnet. Besser ist das daneben bestehende Wort „Verständnis“, das die rein intellektuelle Deutung geradezu ausschließt. Das „Verstehen“ nämlich hat es keineswegs bloß mit dem Verstande zu tun, sondern ist oft eine Sache des Fühlens, des Gemüts. Wenn eine Mutter ihr Kind versteht, so ist das nicht Verstandessache, sondern Sache des „Herzens“. Aber doch auch nicht allein.

Deshalb ist auch der wissenschaftliche Terminus, den gerade die Ästhetik für das „Verstehen“ geprägt hat, der Begriff „Einfühlung“, zu eng. Denn so gewiß bei der Einfühlung „Gefühle“ beteiligt sind, es handelt sich dabei doch nicht um ein reines Gefühlserleben, vielmehr spielen Wahrnehmungen, oft auch Vorstellungen und Gedanken ebenfalls eine Rolle. Ja es gibt ein geistiges Verstehen, das mit bloßer Einfühlung nicht identisch ist, bei dem „Gefühle“ kaum eine Rolle spielen.

Hier beginnt unser Problem! Wir geben zu, daß man sich der Kunst gegenüber genießend, kontemplativ, erkennend, einfühlend verhalten kann; wir betonen aber, daß von einem adäquaten Erfassen des Kunstwerks nur dort gesprochen werden kann, wenn über jene Erlebnisweisen hinaus ein „Verständnis“ besteht.

Eine psychologische Analyse dieses Begriffs in seiner Bedeutung für die Ästhetik ist das Ziel dieses Aufsatzes, wobei wir so vorgehen, daß wir den Begriff des „Verstehens gegen den des „Erkennens“ kontrastieren, um seine Besonderheit möglichst deutlich ins Licht zu rücken.

Zurückgreifend auf eingangs Gesagtes können wir dabei feststellen, daß Erkennen wie Verstehen gewiß zunächst ein Erfassen des im Objekt „Gegebenen“ voraussetzen, d. h. der vom Objekt ausgehenden und zwar in bestimmter Ordnung einwirkenden Sinnesreize, die als „Empfindungen“ seelisch wirksam werden. Aber alles das ist nur das Rohmaterial, das sowohl im Erkennen wie im Verstehen in höchst komplizierter Weise verarbeitet wird. Hierin, in diesem seelisch geistigen Verarbeiten der Gegebenheiten liegt das Problem. Mit dem in der Kant'schen Erkenntnistheorie üblichen Begriff der „Formgebung“ ist das Problem keineswegs erschöpfend erklärt; denn einerseits ist die „Form“ sehr wesentlich in den Gegebenheiten mitgegeben, die nicht ein bloßes „Gewühl“ von Empfindungen sind, sondern die in einer objektiv fundierten Ordnung unsere Sinnesorgane treffen, sei es in der Ordnung eines Nebeneinander bei einem Gemälde oder in der Ordnung eines Nacheinander bei einer Melodie oder beim Hören eines Gedichts. Andrerseits aber ist das Erkennen wie das Verstehen zugleich ein materiales Bereichern des Gegebenen; denn wenn ich ein Gedicht als ein Goethesches „erkenne“ oder in seinem Ausdruck „verstehe“, so trage ich allerlei

an das Gedicht heran, was die rohe Gegebenheit überschreitet und was ich aus eignem Wissen oder Fühlen hinzutrage. Denn um das Gedicht als ein Werk Goethes zu erkennen, muß man eine Fülle von Wissen haben, das nicht im Eindruck selbst allein liegt, sondern das man auf Grund von mancherlei literarhistorischem Wissen hinzuträgt. Und um die Deutung in ihrem seelischen Ausdruck zu verstehen, gehört ebenfalls eine Fülle von Lebens- und Kunsterfahrung hinzu, die man anderweitig erworben haben muß, die zwar von diesem „Gedichte" ausgelöst wird, aber nicht etwa im Gedicht selbst „gegeben" ist. Für das gesamte Kunsterleben, für das erkennende wie das verstehende, sind die Gegebenheiten nur die „Auslösung", die „Anregung", die „Voraussetzung", nie jedoch der allein zureichende Grund, die totale Ursache oder gar das Erleben selbst.

Wenn wir jedoch das Erkennen wie das Verstehen als ein Verarbeiten, ein Bereichern, ein Ergänzen durch das Subjekt bezeichnen, so ist damit nicht gesagt, daß alles das „subjektiv" im Sinne von „willkürlich" sein dürfe. Nicht jede Erinnerung oder jedes Gefühl, die im Betrachten eines Bildes aufsteigen, sind „adäquates" Erkennen oder Verstehen. Schon die Tatsache, daß wir „richtiges" und „falsches" Erkennen und Verstehen unterscheiden, beweist, daß die „Gegebenheiten", mögen sie an sich noch so fragmentarisch sein, nicht quantité négligeable sind. Sowohl das Erkennen wie das Verstehen müssen in den Gegebenheiten „fundiert" sein, müssen als Erlebnisse „bene fundata" sein, wobei die Gegebenheiten eben das „Fundament" sind, über dem sich die Erkenntnis wie das Verständnis als komplizierte Gebäude aufbauen.

In diesem Begriffe der „Adäquatheit" liegt das eigentliche Problem der Erkenntnistheorie und der Verständnistheorie, das dadurch erschwert ist, daß sowohl das Erkennen wie das Verstehen nicht klar abgegrenzte, sondern bei aller Fundiertheit und Bedingtheit unbegrenzte Prozesse sind. Wenn mehrere Menschen das gleiche Objekt erkennen oder verstehen, so kann ihr Erleben, ohne falsch zu sein, doch ärmer oder reicher, enger oder weiter, flacher oder tiefer sein, je nach dem subjektiven Erleben, das durch die Gegebenheiten ausgelöst wird. Wenn jemand ein Bild Rembrandts nur als Bild eines alten Mannes erkennt, so hat er richtig gesehen, aber wenig. Er sieht schon mehr, wenn er das Bild als ein Selbstporträt Rembrandts erkennt; aber noch weit mehr erkennt der gelehrte Kunstwissenschaftler, der dem Bilde ansieht, in welchem Jahr es gemalt ist und bei dem in diesem Erkennen ein reiches Wissen um die gesamten späteren Lebensverhältnisse des Meisters mitschwingt, was alles das Erkennen bereichert und vertieft. — Und ähnlich ist es mit dem Verstehen. Es ist nicht falsch, wenn jemand nichts als den Ausdruck der Bitterkeit aus dem Bilde abliest; aber ein tiefer dringender Beobachter

versteht zugleich die abgründige Weltentrücktheit und Weltgelöstheit, eine mystisch-überwirkliche Einstellung zu aller Erscheinung aus dem Bilde heraus; es wird ihm zu einer Offenbarung eines genialischen Schauens und Gestaltens, das sich nicht nur im Ausdruck, sondern auch in der Farbgebung, der Lichtführung, der Gesamtkomposition erschließt.

Wenn also die traditionelle Logik an das Erkennen (das „Verstehen" ist ja kaum in ihren Gesichtskreis getreten) nur mit der Frage „wahr" oder „falsch" herantritt, so erfaßt sie das Problem recht unzulänglich. Unsere Beispiele zeigen, daß daneben auch die Fragen nach Reichtum, Weite und Tiefe des Erkennens bestehen, durch die sich die Erkenntnisse verschiedener Menschen, ohne dadurch falsch zu werden, ganz außerordentlich unterscheiden. Und das Gleiche gilt vom „Verstehen". Man kann die gleichen Gegebenheiten höchst verschieden nach Reichtum, Weite und Tiefe „verstehen", ohne daß darum ein ärmeres, engeres, oberflächlicheres Verstehen notwendig „falsch" würde.

Der Begriff der „Adäquatheit" ist also mit dem der Richtigkeit nicht im geringsten erschöpft. Zu erschöpfen ist er überhaupt nicht; dazu gehörte Allwissenheit. Völlig adäquates Erkennen oder Verstehen ist auch dem einfachsten Tatbestand gegenüber nicht möglich. Nicht einmal ein Streichholz ist restlos in allen ihm gegenüber möglichen geistigen Einstellungen zu erschöpfen; es mag einer eine lange Abhandlung darüber schreiben, jeder Fachmann, er sei Chemiker oder Nationalökonom oder auch Ästhetiker, wird neue Gesichtspunkte hinzutragen. Und vollends ein Kunstwerk stellt geradezu unendliche Probleme, die zum Teil gewiss über die „Kunst" hinausweisen, aber auch das rein künstlerische Erkennen und Verstehen ist unbegrenzt.

Dabei müssen wir gleich eingangs eine Möglichkeit, die sich zu bieten scheint, um das adäquate Kunsterleben zu ermitteln, bis zu einem gewissen Grade ausschalten, nämlich die, daß man etwa den Künstler selbst befragte, der das Kunstwerk geschaffen hat. Denn abgesehen davon, daß das in den meisten Fällen nicht möglich ist, es ist auch darum unzulänglich, weil die meisten Künstler höchst ungern ihre Werke interpretieren und, wenn sie es doch tun, zumeist erstaunlich unergiebig sind. Wenn gelegentlich Künstler, selbst bedeutende, sich über ihre Werke theoretisch geäußert haben, so erscheint das keineswegs erschöpfend, beleuchtet höchstens einzelne Punkte, wirkt aber oft sogar verwirrend, weil der Schaffende zu seinem Werke gar nicht die Distanz haben kann, die zu einem ganzheitlichen Verstehen nötig ist. Es ist nicht geistiger Hochmut, es ist eine belegbare Tatsache, wenn wir sagen, daß manche Interpreten geschaffene Kunstwerke nicht nur tiefer zu deuten, nein auch besser zu reproduzieren verstehen wie die Schöpfer selbst. Dichter sind ja zumeist

schlechte Vorleser ihrer eigenen Werke, sie sind auch oft erstaunlich begrenzt in der Beurteilung von Kunstwerken. Nur oberflächliche Künstler schaffen aus klarem Bewußtsein heraus; je tiefer einer ist, um so mehr erwächst sein Schaffen aus dem Unbewußten, und es ist eine berechtigte Scheu, wenn er sich dagegen sträubt, sein unbewußtes Erleben ans Bewußtsein zu zerren. Vermutlich würden Shakespeare oder Grünewald höchst erstaunt sein, wenn sie lesen könnten, was geistvolle Interpreten alles aus ihren Werken erkannt und verstanden haben. Das Erkennen und Verstehen des Geschaffenen ist eine geistige Leistung, die keineswegs mit dem Schaffen zusammenfällt. Und auch aus diesem Grunde mag es als berechtigt erscheinen, wenn auf den folgenden Blättern sowohl das Erkennen wie das Verstehen zum Problem gemacht wird.

## II. Vom instinkthaften zum geistigen Objekterleben

Es ist merkwürdig, wenn auch nicht zufällig, daß die Alltagssprache keinen umfassenden Begriff für alles seelisch-geistige Objekterleben zur Verfügung stellt und daß auch die Wissenschaft keinen wirklich brauchbaren Begriff gefunden hat, höchstens künstliche Worte, die aber auch nicht umfassend genug sind und die ebenfalls das Wesen des Vorgangs nicht zutreffend charakterisieren.

Zumeist hilft man sich in Alltag und Wissenschaft so, daß man die Bezeichnung einer speziellen Art des gegenständlichen Erlebens herausgreift und in einem, den Ursinn des Wortes überschreitenden Sinne metaphorisch verwendet. Man spricht von Wahrnehmen, Vorstellen, Denken, Begreifen, Erfassen, Verstehen in höchst laxer Weise, zuweilen damit einen bestimmt umgrenzten Erlebnisbezirk, zuweilen damit das Objekterleben überhaupt bezeichnend. „Sehen“ z. B. heißt einerseits mit den Augen sehen, wird aber auch in einem viel weiteren Sinne verwendet, in dem es Vorstellen (= Voraus-sehen), denkendes Erfassen („Ein-sehen“), gefühlsgetragene Vision (der „Seher“) und anderes bezeichnet. „Vorstellen“ ist einerseits die Reproduktion von reinen Wahrnehmungen, andererseits, besonders in der älteren Philosophie, gegenständliches Bewußtsein überhaupt, so wenn Schopenhauer von der „Welt als Vorstellung“ spricht, die eigentlich die „Welt als Denken“ ist.

Neuerdings hat sich als allgemeinster Terminus das Wort „Bewußtsein“ eingeführt; aber auch dies ist nicht zureichend; denn in alle Bewußtseinsakte gehen höchst komplizierte un- und unterbewußte Akte ein. Die in fast alle Außenweltserlebnisse eingehenden „Kategorien“ z. B. sind, wie besonders Ed. v. Hartmann betont hat, unbewußt, obwohl sie das Bewußtsein „formen“. Die Psychophysiologie hat weiterhin die Wichtigkeit motorischer Akte betont, die für das Objekterleben vielfach konstitutiv sind, wofür als Beispiel die komplizier-

ten Augenbewegungen, die wir beim Fixieren und der räumlichen Lokalisation von Eindrücken ausführen, genannt seien; auch diese sind nicht selbst distinkt „bewußt“, wenn auch das Bewußtsein modifizierend. Ebenso wäre auf die Rolle der meist nur angedeuteten, aber keineswegs nebensächlichen Sprechbewegungen beim Denken, den „language intérieur“, zu verweisen. Diese und viele andere im Objekterleben bedeutsame Tatsachen beweisen zudem, daß das Objekterleben auf keinen Fall mit dem Empfinden, dem Bewußtwerden äußerer Reize und also des „Gegebenen“, gleichzusetzen ist; alles das ist unentbehrlich, damit das Reizbewußtsein zum Objekterleben werde.

Das menschliche Verstehen geht nun dadurch über das tierhafte Verstehen hinaus, daß es ein geistiges Verstehen ist, daß es nicht bloß den Gefühls- und Instinktausdruck versteht, sondern auch das geistige Wollen und Denken anderer Menschen, das sich im Handeln und Sprechen offenbart.

Das Nachahmen fremder Handlungen beim Menschen unterscheidet sich darin vom Nachahmen der Affen, daß das menschliche Kind die Handlungen nicht nur erkennt und kann, sondern daß es sie auch versteht, daß es ihren Zweck, d. h. das darin sich auswirkende Wollen und Denken, kurz den Geist versteht. Dadurch erhebt sich das menschliche Kind über die Tiere, daß es den Geist versteht, weil es selbst Geist hat, d. h. wollen und denken kann.

Auf Grund einer naturhaften Anlage, eines instinkthaften „Apriori“, versteht bereits das kleine Kind ohne daß es irgendwelche „Erfahrungen“ gemacht hätte, den Gefühlsausdruck anderer Menschen und reagiert richtig darauf. Es lächelt wieder, wenn man ihm zulächelt; es fängt an zu weinen, wenn man ihm eine finstere Miene zeigt. Diese Anlagen haben auch die höheren Tiere, sie sind jedoch beim Menschen als einem besonders sozialen Wesen reicher und entwicklungsfähiger als beim Tiere. Darüber hinaus aber versteht das Kind nicht bloß den naturhaften Instinktausdruck, es versteht auch oder lernt mindestens verstehen auch die zweckhaften Willenshandlungen, weil es Geist, „Verstand“ hat.

Seit Kant verwendet man gern das Wort „Erkennen“ für alle Arten des Objekterlebens, und man hat eine „Erkenntnistheorie“ geschaffen, die unter anderem Klarheit darüber bringen soll, durch welche geistigen Mittel ein adäquates Objekterleben möglich sei. Sieht man freilich die Erkenntnistheorien, speziell die auf Kants Fundamenten ausgebaute, genauer an, so ergibt sich, daß der Begriff „Erkennen“ darin zumeist außerordentlich verengt ist, also daß er höchstens für die anorganischen Naturwissenschaften, von denen Kant ausging, paßt, daß man jedoch bereits für die biologischen und noch mehr für die Geisteswissenschaften Kategorien braucht, die in den Kategorientafeln der älteren

Erkenntnistheorie nicht aufgeführt sind. Denn das Leben und die individuellen Personen sind mit den Kategorien Kants nicht zu erfassen.

Das ist gegen Ende des 19. Jahrhunderts oft hervorgehoben worden. Man kam dabei, zunächst für die Methodik der Geisteswissenschaft, auf den Terminus „Verstehen" zurück, den die Alltagssprache, insbesondere für das Erleben in bezug auf Seele und Geist von Personen verwendet, und zwar in einem Sinne, der scharf geschieden ist vom „Erkennen". In der Alltagssprache nämlich verwenden wir den Ausdruck „erkennen" wesentlich für das Feststellen äußerer Tatsachen und deren begriffliche Einordnung, die „Erscheinung" im Sinne Kants; während wir von „Verstehen" sprechen, wenn wir das „Innenleben" des andern erfassen, seine „Seele", seinen „Geist", sein „Wesen".

Man hat zu wenig beachtet, daß wir in der Alltagssprache etwas ganz anderes sagen wollen, wenn wir einen Menschen erkennen als wenn wir ihn verstehen. Ich „erkenne" einen Bekannten, wenn ich auf Grund äußerer, oft sehr spärlicher Merkmale in ihm eine bestimmte Persönlichkeit feststelle; ich „erkenne" auch, ob jemand ein vornehmer oder ein schlichter Mann, ob er alt oder jung, ob er Deutscher oder Engländer ist. In all diesen Fällen wäre es unmöglich, von „Verstehen" zu reden.

Von „Verstehen" sprechen wir nur dann, wenn wir uns in das Innenleben eines andern hineinversetzen. Wir „verstehen" sein Fühlen und Handeln, sein Planen und Denken. Im „Verstehen" erfassen wir den Menschen nicht bloß von außen, wir versetzen uns gleichsam in ihn hinein, wobei wir auch diesem Verstehen objektive Gültigkeit zuschreiben.

Diese grundsätzlich verschiedene Begriffsverwendung der Alltagssprache ist in der Wissenschaft zu Unrecht außer Behandlung geblieben, obwohl der Gegensatz zwischen Erkennen und Verstehen aus einer durchaus richtigen und wichtigen Erfahrung erwachsen ist. Und nicht nur die Worte, auch die damit bezeichneten Tatsachen sind der Wissenschaft in allen früheren Jahrhunderten nicht zum Problem geworden. Man untersuchte mit Eifer das mathematische und das naturwissenschaftliche Erkennen, aber man war sich nicht klar darüber, daß das Innenleben anderer Menschen mit dessen Methoden überhaupt nicht zu fassen ist. Die Erkenntnistheorie Kants redete fast ausschließlich von „Dingen", als ob es in der Welt gar keine menschlichen Personen gäbe. Auf diese ist seine Scheidung zwischen „Erscheinung" und „Ding an sich" gar nicht anzuwenden, und hier kommt man mit den Kategorien seiner Zwölftafel überhaupt nicht heran.

Wir machen hier diesen Unterschied zwischen Erkennen und Verstehen zum Problem, hauptsächlich im Hinblick auf das ästhetische Er-

leben, in dem beide von Wichtigkeit sind, zugleich aber auch im Hinblick auf das Objekterleben überhaupt, von dem das ästhetische Erleben nur eine Sonderform ist.

Und zwar müssen wir, um den Unterschied zwischen Erkennen und Verstehen genetisch aufzuhellen, auf die Urform alles Objekterlebens, auf die „Instinkte" zurückgehen, die ja keineswegs bloß bei Tieren, sondern auch beim Menschen sich finden und aus denen sich sowohl das Erkennen wie das Verstehen innerhalb der Kulturentwicklung allmählich und in immer stärker kontrastierten Formen herausdifferenziert haben.

Das Instinktleben der Tiere ist auf keinen Fall ein rein passives Bewußtwerden gegebener Reize, auf das der Sensualismus das Objekterleben fälschlich reduziert. Schon die Tatsache, daß die Tiere keineswegs etwa alle auf sie eindringenden, „gegebenen" Reize bemerken, beweist das Denn das Tier erlebt nur solche Objekte, die seine angeborenen Vitaltriebe irgendwie erregen. Es bringt auf die Welt eine Veranlagung mit, die auf gewisse äußere Reizgruppen ausgerichtet ist, aber nicht theoretisch, sondern praktisch; denn es nimmt tätig Stellung zu dem, was es an Objekten bemerkt; richtiger, es bemerkt nur, was seine Tätigkeitsdispositionen anregt. Die Kategorien der tierischen Instinkte sind etwa: Nahrungsobjekte, Furchtobjekte, Schutzobjekte, Sexualobjekte usw. Darauf reagiert es auf Grund angeborener Tätigkeitsdispositionen in ganz bestimmter, wenn auch je nach der Situation sehr variierender Weise; denn es ist keineswegs bloß immer ein Instinkt, sondern es sind meist mehrere, die zugleich ins Spiel treten. Wenn ich den Spatzen, die sich im Garten um meinen Frühstückstisch sammeln, Krummen hinstreue, so werden die Vögel nicht nur vom Ernährungsinstinkt, sondern daneben vom Sicherungsinstinkt beherrscht. Darüber, was beim Verhalten der Tiere in ihrem „Bewußtsein" vor sich geht, wissen wir wenig. Wir schreiben ihnen zwar allerlei Wahrnehmungen, Gefühle, wie Hunger oder Furcht, auch Erinnerungen und Erwartungen auf Grund ihrer früheren Erlebnisse zu, aber wir können nicht sagen, wieweit all das mit unserem menschlichen Bewußtsein übereinstimmt. Jedenfalls aber ist das tierische Bewußtsein weit dumpfer als beim Menschen.

Einerlei jedoch, wie es mit dem Bewußtsein im Instinktverhalten steht, auf keinen Fall sind die Instinkte nur Bewußtsein äußerer Reize, sondern sie schließen mannigfache Vorgänge ein, die von den Reizen ausgelöst werden. Das können wir am Verhalten der Tiere mit Sicherheit feststellen. Niemals ist das „Merken" isoliert im Instinkt, sondern es treten höchst komplizierte motorische Reaktionen hinzu, denen sogar das Primat vor den Reizen zuzusprechen ist, insofern sie darüber entscheiden, was bemerkt wird. Denn ist die Tätigkeitsdisposition nicht irgendwie in

Bereitschaft, so kümmert sich das Tier nicht um Objekte, die im Erregungszustand seine Instinkte auslösen. Der sexuell nicht erregte Hund scheint die Hündin gar nicht zu bemerken, mindestens „beachtet“ er sie kaum.

Die motorischen Dispositionen und Akte sind das Plus, das zum Reiz hinzutreten muß, damit ein Objekterleben zustande kommt. Wenn dem Menschen die tierischen Instinkte als „wunderbar“ erscheinen, so darum, weil die den Instinkt auslösenden Tätigkeitsdispositionen bei ihm fehlen. Er sieht mit Erstaunen, daß die Schlupfwespe eine bestimmte Raupenart durch einen Stich an eine bestimmte Stelle lähmt, weil bei ihm die dazu nötige angeborene Reaktionsbereitschaft nicht vorhanden ist. Andere Instinkte sind ihm „verständlich“, weil bei ihm ähnliche Dispositionen bestehen; wir verstehen, daß ein Hund nach einer Wurst schnappt, weil uns Hungerreaktionen von uns selbst bekannt sind.

Wenn man freilich die Objekte der Instinkte als „Dinge“ bezeichnen wollte, so wäre das eine unberechtigte Anthropomorphierung. Ob überhaupt die Kategorie der Substantialität im tierischen Seelenleben wirksam ist, kann nach H. Volkelts Untersuchungen mindestens zweifelhaft sein. Mindestens bei allen von lebenden Tieren sich nährenden Tiergattungen gehen die Instinkte in einer Linie auf l e b e n d i g e oder, sagen wir vorsichtiger, s i c h b e w e g e n d e Wesen. Aber auch bei anderen Tieren gehen der Flucht-, der Verteidigungs-, der Sexualinstinkt und andere in erster Linie auf Bewegungen. Und zwar nicht bloß auf aktuelle, sondern auch auf zu erwartende Bewegungen, wobei es unsicher ist, wie weit sie dabei einen „Träger“ der Bewegung darstellen.

Nicht angängig jedenfalls ist es, die beim Menschen so deutlich differenzierten Begriffe „Erkennen“ und „Verstehen“, mindestens im menschlichen Sinne, auf das Instinktleben zu übertragen, obwohl keimhaft der Instinkt sowohl ein „Erkennen“ wie ein „Verstehen“ einschließen kann; wenigstens läßt sich, wenn wir vorsichtig sind, das Verhalten der Tiere so deuten. Nach seinem Verhalten „erkennt“ der Hund die Katze, obwohl er sie kaum im menschlichen Sinne als „Katze“ begrifflich erkennt. Und der Hund „versteht“, wenn wir ihn schelten; mindestens verhält er sich so, a l s o b er uns verstünde, wobei wir jedoch gar nichts darüber aussagen können, ob er dabei im menschlichen Sinne unsern Zorn als u n s e r n Zorn einfühlend miterlebt.

Als erster hat Bergson das Problem, dem wir hier nachgehen, aufgegriffen, wenn auch einseitig überspitzt und nicht überall richtig gedeutet. Er macht einen Unterschied zwischen „i n s t i n c t“ einerseits und „i n t e l l i g e n c e“ anderseits, wobei er im Gegensatz zur landläufigen Meinung die Intelligenz nicht als höhere Stufe des Instinktes, sondern als ganz andere geistige Funktion ansieht, die radikal vom Instinkt verschieden sei. Das was Bergson „intelligence“ nennt, fällt dabei etwa

zusammen mit dem, was wir „Erkennen“ nennen, während er das, was wir „Verstehen“ nennen, etwas unkritisch bereits in die tierischen Instinkte hineininterpretiert.

Die Intelligenz geht nach Bergson nur auf statische Dinge, wobei sie die flutende Wirklichkeit zum Zwecke des Handelns in verräumlichende Begriffe zerlegt; der Instinkt, der nichts von sich selbst weiß, zielt dagegen auf das Leben, dem er sich geschmeidig anschmiegt und das er gleichsam von innen heraus erfaßt.

Diese Antithese ist geistreich, aber überspitzt. Es ist nicht richtig, daß die Instinkte der Tiere nur auf das Leben gingen; denn sie richten sich auch auf unbelebte Dinge; die Instinkte der Insekten und Vögel, die sich aus unbelebtem Material Nester bauen, behandeln diese Objekte nicht als Lebewesen. Und es ist auch sehr fraglich, ob pflanzenfressende Tiere die Blätter, die sie fressen, als lebend ansehen. Aber selbst bei jenen Tieren, deren Instinkte vorwiegend auf Lebewesen eingestellt sind und die, wie etwa der Bär, tote Tiere nicht fressen, ist es fraglich, ob sie die Objekte wirklich als „lebendig“ erleben, ob sie nicht einfach auf „Bewegtes“ eingestellt sind.

Wir sehen die Sachlage anders als Bergson. Die „Intelligenz“, das „Erkennen“ ist nicht etwas vom Instinkt radikal Verschiedenes, sondern, ebenso wie das „Verstehen“ des Menschen, ein *Entwicklungsprodukt aus dem Instinkt*, der beim Tiere Erkennen und Verstehen noch ungeschieden enthält; beim Menschen aber entwickeln sich aus den auch ihm angeborenen Instinkten in auseinanderstrebenden Richtungen das „Erkennen“ (die Intelligenz) einerseits und das „Verstehen“ andererseits. Es stehen sich also nicht *gegenüber*

Instinkt ⟷ Erkennen

sondern die Sachlage ist die:

Instinkt

↙ ↘

Erkennen Verstehen

Nicht nur durch sein Erkennen, die Intelligenz, erhebt sich der Mensch über das Tier, sondern auch durch sein *verfeinertes Verstehen*, das nicht eine bloße Naturanlage ist, sondern ein *Kulturprodukt* genau wie das Erkennen; denn beide müssen innerhalb einer Kultur *erlernt* werden. Ein Mensch, der als reines Naturwesen außerhalb jeder Kultur aufwüchse, würde weder erkennend noch verstehend sich sehr über einen Menschenaffen erheben. Aber innerhalb der Kultur entwickelt er sowohl ein Erkennen wie ein Verstehen, die beide weit über alles, was dem Tiere möglich ist, hinausgehen.

Aber auch noch in anderer Hinsicht sehen wir die Problemlage anders als Bergson, indem wir Erkennen und Verstehen nicht radikal trennen, sondern bei aller Verschiedenheit sowohl der psychischen Prozesse wie ihrer Objekte doch zugegeben, daß im Erkennen zumeist ein gewisses Verstehen mitschwingt, ebenso wie das verfeinerte Verstehen des Menschen z. T. auf einem verfeinerten Erkennen beruht. Wenn ich ein Individuum

als „Frau“ erkenne, so schwingt damit doch ein, wenn auch nur sehr vages „Verstehen“ weiblicher Besonderheit jenseits des Erkennens äußerer Merkmale mit; anderseits setzt, wenn ich ein Wesen als „Frau“ verstehe“, das doch auch mancherlei, wenn auch wenig bewußte Erkenntnisakte, die sich zum Beispiel auf den physiognomischen und mimischen Ausdruck beziehen, voraus.

In einem jedoch stimmen wir durchaus mit Bergson überein, darin nämlich, daß Instinkt wie Intelligenz nicht als reine Bewußtseinsprozesse zu fassen sind, sondern in engstem Kontakt mit dem Handeln, das eine zweite Beziehungsmöglichkeit zu den Objekten neben dem Bewußtsein ist, und selbst dort, wo wir von „reinem“ oder „theoretischem“ Erkennen und Verstehen sprechen, nur zurückgeschoben, „eingeklammert“, gehemmt ist; aber vorhanden ist die Beziehung zur Praxis doch, wenn auch nur latent, potentiell, als „Bereitschaft“.

Es ist einer der Grundfehler der älteren Erkenntnistheorie, daß sie diese in allem Erkennen und Verstehen vorhandenen Beziehungen zur Praxis übersah und mißachtete. Gewiß kommen diese nicht immer als sichtbare „Handlungen“ heraus, aber als Stellungnahmen, als eine andere „Haltung“ und Handlungsbereitschaft treten sie dennoch sehr entscheidend ins Spiel. „Erkenne“ ich auf der Straße in einem Passanten einen Bekannten, so ist das kein reines Bewußtseinserlebnis, sondern zugleich treten Handlungstendenzen ins Spiel. Wenn ich in einem im Wald über meinen Weg kriechenden Reptil eine Kreuzotter „erkenne“, so ist meine praktische Stellungnahme rein reflektorisch ganz anders, als wenn ich darin eine harmlose Blindschleiche erkenne. — Ebenso ist das „Verstehen“ im Alltagsleben nicht ein rein theoretisches Verhalten. Wenn ich einen Menschen auf Grund seiner Handlungen und seiner Worte „verstehe“, so ist dies Verstehen nicht ein rein intellektuelles Wissen um die Seelenzustände des andern, sondern es schließt ein praktisches Stellungnehmen meinerseits ein. Das Verstehen der Freundlichkeit oder des Zorns eines andern ist nicht bloß ein Einfühlen, sondern auch ein Gegenfühlen, ich erlebe nicht bloß andere Bewußtseinszustände, wenn ich die Freundlichkeit oder den Zorn des andern verstehe, sondern ich nehme eine ganz andere „Haltung“ ein, ich „reagiere“ anders, was alles zum Verstehen hinzugehört.

Dabei geben wir durchaus zu, daß sich beim Menschen sowohl das Erkennen wie das Verstehen vom unmittelbaren Handeln, das vom Instinkt untrennbar ist, loslösen und zu „reinem“ Erkennen und zu „reinem“ Verstehen werden kann, was jedoch nicht nur eine negative Entwicklung ist, sondern eine positive Seite insofern hat, als sich der Eindruck weit mehr mit Vorstellungen, Begriffen, Gefühlen, Willenseinstel-

lungen verbindet, also mit Bewußtseinsakten, und dadurch weit „bewußter“ wird als das Instinktverhalten.

Das Entscheidende, wodurch sich menschliches Erkennen und Verstehen über das tierische Instinktleben erheben, ist vielmehr das, daß sie „Geist“ werden. Nicht das ist der Unterschied zwischen Tier und Mensch, daß jene nur Instinkte, diese nur Intelligenz hätten, sondern daß beim Menschen über dem auch bei ihm vorhandenen Instinktleben sich die höhere Schicht des Geistes entwickelt, innerhalb dessen sich Erkennen wie Verstehen erst als getrennte, wenn auch nicht radikal getrennte Erlebnisweisen differenzieren und sich neben praktischen Formen auch in „reinen“, von der Praxis direkt gelösten Formen betätigen.

„Seele“ haben auch die Tiere; „Geist“ hat nur der Mensch. Die Instinkte des Tieres sind ungeistig; das Erkennen und Verstehen des Menschen jedoch ist Geist. Damit stehen wir vor dem Zentralproblem speziell der neuen deutschen Philosophie und Psychologie, die im Gegensatz zum Seelenleben die Eigenart des Geistes als einer spezifisch menschlichen Fähigkeit, ja darüber hinaus als einer „objektiven“, kosmischen Seinssphäre herauszuarbeiten suchen[1]).

Wir können hier das Problem Seele—Geist nicht in allen Tiefen behandeln; wir schlagen es nur insoweit an, als die Geistigkeit im Gegensatz zum Instinktverhalten auch die Voraussetzung ist für die Unterscheidung von Erkennen und Verstehen, die in ihrer spezifisch menschlichen Form jedenfalls in die Sphäre des Geistes gehören.

Wohl „ruht“ der Geist auf dem Leben „auf“, wie N. Hartmann sagt; aber er erhebt sich über das Leben. Die Instinkte der Tiere stehen ganz im Dienste des Lebens; der Mensch jedoch will „mehr als Leben“; das zeigt sich äußerlich darin, daß er eine „Kultur“ schafft, was nicht bloß auf Grund von Instinkten möglich ist, sondern wozu eben „Geist“ gehört, den nicht das Tier, sondern nur der Mensch hat und den er auf Grund angeborener Anlagen innerhalb der Kultur entwickelt. Denn die Kultur ist objektivierter Geist; aber auch der subjektive Geist ist Kultur, ein Kulturprodukt, und der Mensch als geistiges Wesen ist nur innerhalb einer Kultur möglich.

Im einzelnen unterscheidet sich der Geist vom naturhaften Seelenleben dadurch, daß er übersubjektiv ist. Das Tier erlebt auch die Objekte subjektiv, d. h. als Objekte für das Subjekt, nicht als Objekte als solche. Nur soweit sie seine vitalen Triebe erregen, beachtet es die Objekte. Es begehrt oder flieht die Objekte, aber es verändert sie nicht; es läßt die Objekte nicht aufeinander wirken, es ordnet sie nicht als Mittel

[1]) Vgl. hierzu das in diesem Hefte besprochene Werk von W. Sombart: „Vom Menschen“. 1939.

in außersubjektive Zwecke ein. Das geistige Erkennen steht nicht nur im Dienste subjektiver Triebe, sondern übersubjektiver Interessen, es will den Gegenstand als solchen erkennen, es ist objektivierend, was genauer heißt „übersubjektiv“, die reinen Subjektivtriebe überschreitend. Es kann die Dinge losgelöst vom Begehren beobachten, beurteilen, begrifflich mit anderen Dingen zusammenordnen. Und ebenso ist das geistige Verstehen übersubjektiv; denn es erfaßt auch die fremde Subjektivität als solche. Im sprachlichen Verstehen erfassen wir nicht nur die seelischen Vorgänge des andern, die sich auf uns beziehen, wir verstehen auch die übersubjektiven Gedanken. Daß man ihm wohlgesinnt ist, versteht auch der Hund; daß zweimal zwei = vier ist, kann man auch dem klügsten Hunde nicht verständlich machen.

Mit der Übersubjektivität, der sogenannten „Objektivität des Geistes“, ist jedoch auch das Überindividuelle des Geistes mitgegeben, das Soziale des Geistes. Wohl können sich auch die Instinkte gemeinsam lebender Tiere zu kollektivem Handeln kombinieren. Die Tiere können sich zwischenindividuell, aber nicht überindividuell verständigen; sie haben keine Begriffe als überindividuelle Verständigungsmittel wie der Mensch. Sie können zusammen leben, aber sie können nicht den Begriff des Staates als überindividuelle Einrichtung denkend erfassen, als etwas über allen Individuen Bestehendes. Das geistige Erkennen ist nicht bloß übersubjektiv, wie man gewöhnlich sagt, „objektiv“, es ist auch überindividuell „gemeingültig“, was allerdings meist mit der Objektivität zusammenfällt, obwohl es in vielen Kulturkreisen Begriffe gibt, die zwar — wie etwa die Göttervorstellungen — überindividuell, gemeingültig sind, nicht aber irgendwie objektgerecht; aber geistig sind sie darum doch.

Letztlich ist der Geist jedoch auch überbewußt, womit nicht gesagt ist, daß er vollkommen unbewußt sei, sondern nur, daß das jeweilige Bewußtsein überbaut und eingesponnen ist von Beziehungen, die im Augenblick nicht bewußt werden. Über jedem „Begriff“ schweben eine Fülle von Beziehungen, die im Augenblick nicht bewußt sind. Wenn ich die Zahl 144 denke, so ist das ganze Dezimalsystem mitgedacht, es ist auch „mit“gedacht, wenn auch nicht bewußt, daß sie = $2 \times 72$ oder $12 \times 12$ ist. Wenn ein Chemiker in einer Verbindung „Chlor“ feststellt, so ist das nur möglich auf Grund seines Gesamtwissens um die Chemie. Und wenn ein Philosoph einen Satz des Aristoteles versteht, so wirkt als Überbewußtsein sein Verständnis der gesamten aristotelischen Philosophie, ja der Philosophie überhaupt mit.

Indem der Geist als übersubjektiv, überindividuell und überbewußt charakterisiert wird, möchten wir jedoch dem Mißverständnis entgegentreten, als sei der Geist etwa gleichzusetzen mit Verstand, Intelligenz oder gar kalter Intellektualität, wie es zuweilen geschehen ist. Auch Kunst,

Religion, Sittlichkeit sind Geist, der in seinem Wesen „Wertung" ist, nicht bloß Denken und Erkennen. Die Erkenntnis- und Wahrheitswertung ist nur eine Sonderform des Geistes. Wenn Mozart eine Symphonie schrieb, so war das „Geist", obwohl das Denken und Erkennen dabei höchstens Hilfsdienst leistete bei seiner schöpferischen Gestaltung, die im wesentlichen aus ganz anderen Tiefen stammte als dem Verstande. Und wenn jemand diese Symphonie „versteht", so ist das Wesentliche dabei nicht der Intellekt, sondern ein vergeistigtes Fühlen und Werten, das ebenso wie der Intellekt übersubjektiv, überindividuell und überbewußt ist, hinter dem die gesamte „Kultur" des Hörers steht.

Der Gegensatz zwischen Instinkt und Geist, sowohl zum erkennenden wie zum verstehenden Geiste ist auch für die Kunstpsychologie wichtig; denn solange ein Mensch die Kunst nur mit seinen Instinkten erlebt, auch wenn dabei Gefühle und Emotionen mitschwingen, erlebt er sie nicht als „Kunst", d. h. als Geist. Es kommt zweifellos vor, daß jemand nur instinkthaft auf ein Kunstwerk reagiert, so wenn ihm beim Anblick eines üppigen Früchtestillebens das Wasser im Munde zusammenläuft oder wenn er durch einen Frauenakt sexuell erregt wird. Das ist jedoch kein Kunsterleben, weil das Geistige in der Kunst dabei nicht erlebt wird, sondern nur das „Materielle". Ein solches Verhalten zum Kunstwerk ist subjektiv individuell, nicht übersubjektiv und überindividuell, wie jedes geistige Erleben. Es ist „tierisch", denn solche Erlebnisse kann auch ein Tier haben. Nicht aber kann das Tier sich distanzierend übersubjektiv einstellen, in einem überindividuellen Schönheitserlebnis das individuelle Begehren ganz zurückdrängen, und niemals verfügt das Tier über alle jene überbewußten Beziehungen, die beim kultivierten Menschen mitanklingen, wenn er Gemälde als Kunstwerke wertet. Ein instinkthaftes ungeistiges Verhalten einem Kunstwerk gegenüber ist kein ästhetisches Verhalten; hier muß der Geist sich erkennend, verstehend, wertend betätigen, wobei er instinkthafte Regungen, die dabei auftreten mögen, zurückdrängt und sublimiert.

## III. Das Erkennen

Wir müssen, ehe wir vom Erkennen und Verstehen, soweit sie beide ins Kunsterleben eingehen, sprechen können, ihre polar entgegengesetzte Wesensart zunächst ganz allgemein kontrastieren, da nur dadurch ihre Verschiedenheit klar hervortritt. Um jede Verwechslung auszuschalten, stellen wir voraus, daß es sich bei beiden nicht um Bewußtseinselemente im Sinne der atomisierenden Psychologie handelt, also daß sie nicht mit Wahrnehmen, Vorstellen, Fühlen auf einer Ebene stehen; es handelt sich beim Erkennen wie beim Verstehen um ganzheitliche Betätigungen des Ichs, in die die verschiedensten Arten der so-

genannten Bewußtseins-„Elemente", wenn auch bei beiden in verschiedener Weise, eingehen können; aber auch motorische Funktionen und andere nichtbewußte Faktoren sind dabei beteiligt, wie ja schon in den Instinkten.

Als geistige Funktionen sind das Erkennen wie das Verstehen, im Gegensatz zu dem subjektiven und individuellen Erleben der Tiere, übersubjektiv und überindividuell, und nicht bloß bewußt, sondern auch überbewußt. Im Erkennen wie im Verstehen sind Gegebenheiten aus der Außenwelt da, entweder als direkte Reize oder als Reproduktionen; diese werden jedoch vom Subjekt mannigfach verarbeitet und ergänzt und zwar so, daß sie nicht etwa als rein subjektive oder gar rein individuelle Bewußtseinszustände erlebt werden, sondern als Anhalte für Tatbestände, die unabhängig vom Subjekt in der Außenwelt bestehen, wo sie außer durch die Sinneseindrücke auch durch mannigfaches Handeln und Behandeln nachweisbar sind. Man nennt diese Loslösung vom Ich gewöhnlich „Objektivation", obwohl es sich im Verstehen zugleich um eine „Subjektivation", eine Fremdsubjektivation handelt; denn den Menschen, den ich verstehe, erlebe ich nicht bloß als Objekt, sondern als Fremdsubjekt. Insofern im Erkennen wie im Verstehen auch mannigfache, nicht bewußte motorische Akte mitspielen, die jedoch das Gesamterleben wesentlich begründen, ist das Erleben auch überbewußt. Dazu kommt, daß sowohl dem Erkennen wie dem Verstehen ein mehr oder weniger bewußter Wahrheitsanspruch innewohnt, d. h. eine überindividuell verifizierbare Gültigkeit, die irgendwie objektiv fundiert sein muß. Auf jeden Fall schreiten Erkennen wie Verstehen weit hinaus über die rein sensualistischen „Gegebenheiten"; denn schon die simple Wahrnehmung enthält stets mehr als die bloßen Sinnesdata. Das „Objekt", dies Wort im weitesten Sinne genommen, ist niemals ganz „gegeben", sondern stets auch „aufgegeben". Erkenntnis wie Verständnis sind nicht endlich, nicht vollständig, abgeschlossen, erschöpfend, sondern unendlich.

Beginnen wir mit dem Erkennen, so ist, wie wir schon sahen, bereits im Instinkterleben dadurch, daß auf einen gegebenen, instinktweckenden Reiz eine motorische Reaktion erfolgt, die auf die jenseits der Sinneseindrücke bestehende Wirklichkeit geht, eine gewisse Objektivation einbeschlossen. Diese wird jedoch im menschlichen, d. h. vergeistigten Erkennen weit bewußter, da der Mensch in seiner Hand ein Organ hat, in weit reicherer Weise mit den in den Sinneseindrücken wirksamen Tatsachen in Kontakt zu treten. Denn das Erkennen geht auf Tat-sachen, d. h. einerseits auf Sachen, dingliche Wirklichkeiten, die dem Tun zugänglich sind. Kant irrt durchaus, wenn er meint, daß das Erkennen auf die „Erscheinung" ziele; in Wahrheit geht es auf die jenseits der Erscheinung bestehende Tat-sache, die im Tun verifiziert wird. Das Kind, das einen Gegenstand erblickt, hält diesen nicht für eine rein subjektive

„Erscheinung“, auch nicht für eine leere „Gestalt“, sondern für ein Ding, das es dadurch, daß es damit „hand“-elt und es „behandelt“, verifiziert und objektiviert. Der Erkenntnisdrang des Kindes ist ein Tätigkeitsdrang, weil es nur im Tun mit den Objekten hinter der Erscheinung in Kontakt kommt. Und ebenso hält auch der Mensch einen Gegenstand, der sich ihm als Gegen-, d. h. als Widerstand, für sein Handeln darstellt, erst dann für erkannt, wenn er damit handelnd und behandelnd in Beziehung getreten ist. Der Chemiker hält einen Stoff erst dann für erkannt, wenn er, über den sinnlichen Eindruck hinaus, weiß, was er damit machen kann oder wenn er ihn durch allerlei „Behandlungen“ nachgewiesen hat. Handeln und Behandeln aber lassen sich nur Körper, Dinge. Und ein Ding, ein Körper ist das, was sich mit der Hand fassen und behandeln läßt. Der Regenbogen ist kein „Ding“, sondern nur eine „Erscheinung“, weil er mit der Hand nicht zu greifen ist. Die Feder dagegen, mit der ich schreibe, ist mir nicht bloß als Erscheinung, sondern als Tat-sache gegeben. Ich habe das Wesen der Feder erkannt, wenn ich weiß, was ich damit tun kann. Das Objekt selbst wird dabei im Erkennen als vorwiegend passiv erlebt, es wird ihm keine Zielstrebigkeit zugeschrieben, wie im Verstehen. Auch wenn das Erkennen auf Menschen geht, so wird der Mensch doch zunächst nur als Körper, in seinem Äußeren, sozusagen nur als Ding „erkannt“, nicht als Seele, in seinem Innenleben, als Person „verstanden“.

Neben dem praktischen Erkennen, das die feste, fest-stellbare Grundlage für alles Erkennen, alle Objektivierung, abgibt, gibt es jedoch auch ein theoretisches Erkennen, wobei der Sinneseindruck nicht so sehr mit Handlungen, als mit Bewußtseinszuständen, vor allem Erinnerungen an frühere Eindrücke kombiniert wird. Die Urform des theoretischen Erkennens ist das Wiedererkennen, dessen bis zu einem gewissen Grade auch höhere Tiere fähig sind, wenn auch nicht in der spezifisch menschlichen Form; denn beim Menschen ist das Wiedererkennen, d. h. das Anreichern des momentanen Eindrucks durch Erinnerungen, sehr viel weiter als beim Tiere. Das Wiedererkennen ist ein Eingliedern des Eindrucks in den seelischen Bestand, vor allem das Gedächtnis. Ich erkenne jemand, der mir begegnet, wenn mir beifällt, wer er ist und wo ich ihn getroffen habe, d. h. wenn ich ihn in meinem sonstigen Wissen „unterbringe“. Dieses Unterbringen und Ergänzen durch Hinzufügen von allerlei Erinnerungen ist die einfachste Form alles Erkennens. Meist ist im Erkennen sogar nur ein Teil der Erscheinung gegeben, wobei ich dann aus der Erinnerung das Übrige, was nicht gegeben ist, ergänze. Ich erkenne etwa jemand, dessen Züge ich noch nicht deutlich sehe, an seinem Hut oder seinem Gang und ergänze dann das, was ich sonst noch von ihm weiß, hinzu. Das aber setzt voraus, daß mir die Ganzheit in Erinnerung ist.

Oft ist das Erkennen sogar nicht einfach eine Ergänzung des „Gegebenen“, sondern eine geistige Korrektur des Gegebenen. Wenn ich auf einem Maskenball jemand trotz irreführender Aufmachung erkenne, so sehe ich von der Maske ab, ich ergänze nach ein paar verräterischen Zügen das Gesamtbild trotz der irreführenden Erscheinung, wobei oft weder die jenes Erkennen bedingenden Einzelzüge noch die ergänzenden Erinnerungen alle vollkommen klar bewußt sind. Denn das Wiedererkennen kann von einem ganz vagen Bekanntheitsgefühl bis zu klarer Ausmalung der gesamten Situation, in der ich den andern früher gesehen habe, reichen. Es kann ungleich reich, weit und tief sein, je nach der Menge und Klarheit der Ergänzungen, die ich an das Gegebene herantrage, was zum Wesentlichen auch davon abhängt, wie mein Wissensbestand ist. Während im reinen Instinkterleben angeborene motorische Reaktionen das Plus bilden, treten bei höheren Tieren und vollends beim Menschen individuelle Erfahrungen hinzu, die bewußt sind und das Erleben in weit höherem Sinne bewußt machen.

Trotzdem braucht das Wiedererkennen damit noch nicht „Geist“ zu sein. Zum geistigen Erkennen wird es erst, wenn es begrifflich gefaßt und urteilend verarbeitet wird.

Zwar ist bereits in der einfachen Wahrnehmung keimhaft angelegt das generalisierende Erkennen, das in der Wissenschaft mit Hilfe der begrifflichen Sprache zu einem höchst komplizierten System entwickelt wird. Schon im gewöhnlichen Wahrnehmen sind die anschießenden Erinnerungen nicht immer individualisierend, sondern z. T. generalisierend, insofern auch solche Associationen auftreten, die nur auf Ähnlichkeiten beruhen. Wenn ich ein Tier als „Hund“ erkenne, so sind es nicht Erinnerungen an gerade dies Tier, die auftreten, sondern Erinnerungen an ähnliche Tiere, Erinnerungen, die aber in der Regel nur ganz vage, schemenhaft bleiben. Diese auftauchenden Erinnerungen, die nicht bloß Vorstellungen sind, sondern auch Verhaltenseinstellungen, nun erfahren in der menschlichen Sprache, deren Worte überwiegend Formulierungen solcher schemenhafter Generalisierungen sind, eine Festigung. Indem sich nun beim Anblick jenes Tieres das Wort „Hund“ einstellt, erfährt die vage Verallgemeinerung eine Festigung und Formung, die überindividuelle Geltung hat, insofern das Wort Hund auch bei andern einen ähnlichen Begriff (Beigriff von Erinnerungen und Stellungnahmen) auslöst. Das „Erkennen“ ist beim Menschen nicht einfach ein Wahr-nehmen, sondern auch ein Benennen, Bezeichnen, begriffliches Einordnen, was alles nicht im Eindruck gegeben ist, sondern aus dem Geiste ergänzt wird. Auch die Wahrnehmungen des Tieres sind vag generalisierend, nicht auf speziellen, sondern allgemeinen Erinnerungen beruhend. Der Mensch verfügt aber über sein

Erinnern hinaus auch über den Geist, der sich gerade in der Sprache vor allem auswirkt. Die sprachliche Bezeichnung ist ein Assoziationszentrum für mannigfache Erinnerungen, Gedanken und erlernte motorische Reaktionen, die im Sprachdenken als „Begriff" zu dem Gegebenen hinzutreten, d. h. beigegriffen werden. Diese Bei-griffe sind nicht, wie die Instinktreaktionen, naturhaft angeboren, sondern im kulturellen Zusammenleben erlernt und schon dadurch nicht bloß der Seele, sondern dem Geiste zugehörig, d. h. der kulturellen Ausgestaltung der Seele. Das Plus, das im begrifflichen Erkennen zu dem Gegebenen hinzutritt, stammt nicht nur aus persönlichen Erinnerungen, sondern ist eine feste, generalisierende Prägung, die beim Erlernen des Sprechens mit erlernt wird. Indem ich ein Tier als „Hund" erkenne und bezeichne, wird in der Seele der allgemeine Begriff des Hundes mit seinem Inhalt und Umfang mobilisiert, wenn auch nicht in den Einzelheiten klar und deutlich bewußt, so doch überbewußt zu dem Gegebenen hinzutretend. Ja, er ist eine so feste Prägung, daß der Geist mit ihm arbeiten kann auch ohne Wahrnehmung oder Vorstellung, als „unanschaulichem" Begriff. Zum theoretischen Erkennen des Menschen gehört also vor allem auch der Begriff des Objekts, in den auch die logischen Kategorien eingehen, die jedoch zugleich auch Verhaltenseinstellungen sind. Ich habe an anderer Stelle nachgewiesen, daß die Kategorien nicht bloß Bewußtheitserlebnisse, sondern aktiv-praktische Stellungnahmen sind[1]).

Das Erkennen entwickelt sich jedoch nicht bloß in Richtung der Generalisierung, sondern auch der Differenzierung. Der gegebene Gesamteindruck wird geteilt, indem man differenzierende Ur-teile fällt, sprachliche Formulierungen von Teil-eindrücken. Wenn ich urteile: „dieser Hund ist schwarz, langhaarig, plump", so zerteile ich den Gesamteindruck. Das Erkennen ist sehr wesentlich ein solches Zerteilen, das zuweilen auch praktisch vorgenommen wird, indem ich einen komplizierten Gegenstand, um seine Zusammensetzung zu erkennen, auseinandernehme; das Urteilen ist ein Zerteilen eines Gesamteindrucks mit Hilfe der Sprache, die dazu die Möglichkeit gibt, indem dabei an einem als Satzsubjekt gesetzten Gegenstand „Prädikate" unterschieden werden. Auch verallgemeinernde Urteile gehen nur auf einen Teil des wahrgenommenen Tatbestands, insofern ich, wenn ich urteile: Dieser Hund ist ein Barsoi, dabei nur das hervorhebe, was er mit andern Barsois gemein hat, von allem übrigen dagegen abstrahiere. Allerdings ist streng genommen nicht das sprachlich-formulierte Urteil das Erkennen; es ist nur die Formulierung differenzierender Wahrnehmungs- und Denkakte, die erst in der Formulierung feste Gestalt gewinnen und an andere

[1]) Vgl. meine „Psychologie der Wissenschaft" 1935.

mitteilbar werden. Insofern das Urteilen zur Bezeichnung der erkannten Teilwahrnehmungen oder Vorstellungen sich entsprechender Begriffe bedient, tritt im erkennenden Urteil die gesamte komplizierte, im Worte zusammengeballte Einstellung hinzu, die das Wesen des Begriffes ausmacht, wozu wiederum auch mannigfache Urteile gehören. Wenn ich erkenne, daß Wasser sich aus Wasserstoff und Sauerstoff zusammensetzt, so zerlegt sich der populäre, anschauliche Begriff des Wassers in die beiden andern Begriffe, in denen nicht nur allerlei Wissen um ihre Eigenschaften, also mögliche Ur-teile, sondern auch um Herstellungs- und Verwendungsmöglichkeiten, also Tätigkeitseinstellungen, einbegriffen sind. Die Logik streitet darüber, ob erst das Urteil oder erst der Begriff sei (ein Streit, ebenso überflüssig wie der, ob erst das Ei oder die Henne dagewesen sei); in Wahrheit gehören Begriff und Urteil zusammen: Das Urteil ist eine Kombination von Begriffen; der Begriff ist ein Komplex von Urteilen, allerdings auch von Aktionsbereitschaften; er ist Bei-griff, aber auch Bei-griff; denn wir haben einen wirklichen Begriff nur, wenn wir mit dem Begriff die Dinge greifen und damit arbeiten können. Auch der Begriff geht auf Tat-sache, er soll einer „Wirk-lichkeit" entsprechen. Erst wenn der Begriff und das Urteil Tat-sachen erfassen, die auch praktisch realisierbar sind, sind sie Erkenntnis, wobei die Möglichkeit, die Tatsachen auch anderen erlebbar zu machen, ebenfalls als Tätigkeit zu fassen ist. Denn durch das sprachlich geistige Urteilen wird mein Erkennen zu einer überindividuellen Angelegenheit, wie es durch seine Objektbezogenheit zu einer über-subjektiven Angelegenheit wird.

Als Erkennen gelten jedoch nicht bloß Tatsachenfeststellung, begriffliche Einstellung und Beurteilung, das Erkennen zielt auch sehr wesentlich auf Kausalitätsbeziehungen. Wir haben einen Gegenstand erst dann erkannt, wenn wir seine wirklichen oder möglichen Kausalbeziehungen kennen. Das Erkennen geht nicht bloß auf Tat-sachen, sondern auch auf Ur-sachen. Schon die einfache Tat-sache ist ja eine Ur-sache. Wenn ich die einen Eindruck bewirkende Tat-sache ermitteln will, also etwa den Gegenstand, den ich durch den Geruch feststelle, so will ich zugleich die Ur-sache feststellen. Indessen verursacht ein Gegenstand nicht bloß subjektive Eindrücke, sondern auch Wirkungen auf andere Tatsachen oder Objekte. Und ich nenne einen Gegenstand erst dann „erkannt", wenn ich weiß, für welche Folgen er Ur-sache sein kann bzw. aus welchen Ursachen er selbst folgt. Das Erkennen ist also sehr wesentlich Ursachenerkennen, das ebenfalls nicht nur theoretisch ist, sondern in erster Linie praktisch. Der Chemiker kennt die Schwefelsäure nicht genügend, wenn er weiß, wie sie aussieht oder riecht, sondern erst dann, wenn er weiß, was er damit machen kann

und wie sie gemacht wird, das heißt wofür sie Ursache sein kann und welche Stoffe und Prozesse die „Ursachen" ihres Daseins sind. Die als möglich vorgestellte und gewollte Ursache nennen wir „Zwecke"; die Ur-sachen zur Erreichung von Zwecken heißen „Mittel". Das Erkennen zielt also über das Feststellen von Tatsachen hinaus auch auf die Möglichkeiten, wofür die Tatsache Ursache und Mittel sein kann. Man kann etwas als Ursache „erkennen", ohne die Ursache zu „verstehen". Das Erkennen stellt die Ursache nur äußerlich fest, ohne den inneren Zusammenhang zu „verstehen". Die Ursachen wirken von außen auf die Dinge; auch die Zwecke werden von außen an die Tatsachen herangetragen; sie werden nicht, wie die nur durch Verstehen zu erfassenden „Werte", den Dingen als etwas Inneres zugeschrieben. Als völlig erkannt gilt die Kausalität nur dann, wenn sie „berechenbar" ist, d. h. wenn sie mit quantitativen Maßstäben erfaßt werden kann. Die quantifizierte Kausalität, die meßbar ist, heißt auch „Gesetz". Das Ideal des Erkennens, wie es besonders die Naturwissenschaft ausgeprägt hat, ist es, die ganze Welt möglichst in quantitative Gesetzlichkeit aufzulösen, in nicht zu verstehende „funktionale Abhängigkeiten", sie auf eine „Gleichung" zu bringen, was letztlich dahin führt, daß das Universum als ein „Mechanismus" erkannt werden soll.

Das Wesen des Erkennens als eines auf Tatsachen, Begriffe, Ursachen gerichteten Objekterlebens tritt am deutlichsten heraus in seiner konsequentesten Form, dem wissenschaftlichen, dem rein rationalen Erkennen. Hier löst es sich ganz vom „Verstehen"; hier schließt es bewußt alles Verstehen, allen Bezug auf die Subjektivität aus; hier will es rein „objektiv" sein, nur das hervorheben, was sich möglichst ohne jeden Bezug auf das Subjekt feststellen läßt. Im rationalen Erkennen, das in der Wissenschaft der Physik die extremste Ausprägung gefunden hat, werden nicht nur alle Gefühle, nein sogar alle Sinnesempfindungen ausgeschaltet oder doch auf ein Minimum reduziert. Nur noch in Begriffen, und zwar nur quantitativen Begriffen wird gedacht, und alle Qualitäten werden auf Quantitäten reduziert, indem man sie nicht mehr subjektiv empfindet, sondern objektiv mißt, d. h. den rein rationalen, nur „gedachten" Zahlbegriffen unterordnet. Das in den Sinnesempfindungen noch subjektiv aufgefaßte „Gegebene" wird ersetzt durch Messungen, die man an objektiven Apparaten vornimmt, an denen nur die Übereinstimmung eines „Zeigers" mit einem Maßstab abgelesen wird.

Das Erkennen strebt also besonders in seiner wissenschaftlichen Form dahin, die Welt möglichst zu objektivieren, d. h. völlig zu ent-subjektivieren, sie ganz aufzulösen in Begriffe, die nur noch durch ein Minimum von Sinneseindrücken, und zwar objektivierten, an allerlei Maßstäben abgelesenen, mit der Wirklichkeit in Beziehung stehen.

Wenn nun auch in der Kunstwissenschaft die Objektivation niemals so weit getrieben wird wie etwa in der Physik und alle bedeutenderen Kunstforscher sich nicht bloß erkennend, sondern auch verstehend zu ihren Objekten gestellt haben, oft genug sind doch Kunstwerke recht einseitig als Erkenntnisgegenstände gefaßt worden.

## IV. Das Verstehen

Im Gegensatz nun zum Erkennen geht das Verstehen nicht bloß auf den Eindruck von Etwas, sondern auf den Ausdruck von Etwas, wobei dies Etwas nicht als „Sache", sondern als „Wesen", als „Seele" oder „Kraft" gefaßt wird, was auf Frühstufen sehr unbestimmt bleibt. Entscheidend aber ist beim Verstehen, daß das Objekt nicht blos als Objekt, sondern zugleich als „Subjekt" aufgefaßt wird, das im Gegensatz zur „Sache" nicht bloß behandelt wird, sondern selbst handelt. Auf Frühstufen, bei Kindern und Primitiven geht das soweit, daß auch Sachen als „beseelt" erlebt werden. Unsre Sprache verrät noch, daß viele tote Dinge ursprünglich als männlich oder weiblich angesprochen wurden. Als „Ausdruck" gedeutet werden vor allem Bewegungen; nicht bloß „Ausdrucksbewegungen", auch der Sturm oder der Blitz werden als Ausdruck des Zorns irgendwelcher Dämonen „verstanden". — Aber speziell für den Ausdruck anderer Menschen oder von Tieren besteht eine angeborene, „apriorische" Verstehensfähigkeit, die beim Kind gar nichts mit „Erfahrung" zu tun hat. Auch Erwachsene, die wenig bewußt leben, Frauen z. B., verstehen oft mit außerordentlicher Sicherheit andere Menschen, was sich in völlig treffsicherem Verhalten äußert, ohne daß sie über die Gründe ihrer Abneigung oder Zuneigung etwas aussagen könnten; sie verstehen nur mit dem „Gefühl", in Wahrheit durch allerlei instinkthafte Reaktionen. Diese sind zunächst Gegenahmungen, d. h. Stellungnahmen gegen den andern, wie schon die Worte Ab- und Zuneigung, Ablehnung oder Hingebung und viele andere verraten. Das Plus, das zu dem „Bemerken", d. h. dem Wirksamwerden, der Gegebenheiten hinzutritt, ist also im Instinktverhalten eine praktische oder eine bloß „ahmende" motorische Reaktion, die von emotionalen Bewußtseinszuständen begleitet zu sein pflegt. Wir verwenden dabei den Begriff der „Ahmung", den die Alltagssprache nur in der Form der „Nach-ahmung" kennt, in Übereinstimmung mit einer auch sonst in der neueren Wissenschaft gebräuchlichen Terminologie als Inbegriff der dem Bewußtseinsleben zugeordneten motorischen Reaktionen, nicht nur der äußerlich sichtbaren, sondern auch der mannigfachen innerkörperlichen motorischen Prozesse, insbesondere derjenigen, die nicht zweckbewußt ausgeführt werden. „Ahmung" ist also z. B. der gesamte Ausdruck des Zorns, das Stirnrunzeln, Fäusteballen usw., wozu

auch innere Vorgänge, das Aufsteigen der Galle usw. gehören. Wird nun solche Zornahmung bei einem anderen bemerkt, so ruft sie eine instinktive *Gegen*ahmung hervor, d. h. entweder ebenfalls Zornbewegungen oder Verteidigungsbewegungen, die sehr wesentlich in den Akt des Verstehens eingehen, keineswegs bloß *Folgen* des Verstehens, sondern *konstitutive Faktoren* des Verstehens sind. Die James-Lange'sche Theorie irrt darin, daß sie in körperlichen Vorgängen die *Ursachen* der Gemütsbewegung sieht (die Kategorie der Kausalität ist hier nicht anzuwenden); wohl aber hat sie recht darin, daß ein wesenhafter Zusammenhang zwischen „ahmenden" Bewegungen und Gemütszuständen besteht. Die „Ahmung" als reflektorisches Verhalten ist angeboren; sie bereichert sich jedoch außerordentlich in der Erfahrung, nicht bloß der individuellen, sondern auch der allgemein kulturellen.

Das Verstehen ist also ursprünglich ein rein praktisches Reagieren *gegen* das Fremdsubjekt; es wird jedoch im theoretischen, d. h. *nicht*-praktischen Verhalten zu einem distinkteren Erfassen der fremden *Subjektivität*, wobei durch „Einfühlung" oder „Mitahmung" das fremde Seelenleben als solches erlebt wird. „Gegeben" ist auch hier nur die „Erscheinung" des andern, die wir jedoch als Äußerung seines *Innen*lebens deuten, keineswegs immer in klarem Erkennen, sondern oft in rein motorischer Ahmung. Wir verstehen den andern als traurig oder heiter, ohne uns immer erkennend klar bewußt zu werden, auf Grund welcher „Äußerungen" wir das verstehen; ja oft können wir gar nicht angeben, welche „Gegebenheiten" uns zu diesem Verständnis verhelfen. Die Sprache sagt auch hier, wir „fühlen" das; besser wäre: wir „ahmen" das. Wir ahmen nicht nur *gegen* den andern, wir ahmen auch *mit* dem andern, was in dem allein in der Umgangssprache üblichen Begriff der „*Nach*ahmung" zusammengeworfen wird. Das kleine Kind, das lächelt, wenn die Mutter ihm zulächelt, führt einerseits eine *Gegen*ahmung aus, indem es der Mutter *zu*lächelt; es führt aber andererseits auch eine *Mit*ahmung aus, indem es in seiner Ahmung sich der dem Lächeln koordinierten Stimmung als der der Mutter bewußt wird und diese dadurch „versteht", und zwar *als Stimmung des andern*. Das einfühlende Verstehen ist also ein subjektivierendes Mitahmen, das aber als *Mit*ahmen zugleich objektivierend ist, ohne seinen subjektiven Charakter ganz zu verlieren; es ist *fremd*subjektivierend. Dort, wo wir uns wesentlich *mit*-ahmend verhalten, versetzen wir uns dadurch in das Innere des andern, es erschließt sich darin das Seelenleben des andern. Das Verstehen ist nicht bloß ein *Gegen*-verstehen, sondern ein *Mit*-verstehen; der andere ist nicht bloß *Ob*-jekt, nicht bloß *Gegen*-stand unseres Erlebens, sondern er wird als *Mit-Sub*jekt erlebt in seinen *Zu*ständen, die zwar eigentlich unsre eignen Zustände sind, die wir

aber doch nicht als unsre eignen, sondern als die des andern erleben. Zwar ist es, wie schon früher hervorgehoben wurde, nicht richtig, dabei von einer „Projektion“ in das Objekt zu sprechen, wie man in alten Psychologiebüchern lesen kann. Eine „Projektion“ findet im zuständlichen Verstehen so wenig statt wie im gegenständlichen Erkennen. So wenig ich das Rot der Rose erst in meinem Auge erlebe und dann in den Raum hinaus„projiziere“, so wenig erlebe ich den Zorn des andern, den ich ihm ansehe, erst als meinen eignen, sondern ich erlebe ihn „unmittelbar“ als den Zorn des andern. Und ebensowenig ist das jenes Verstehen bedingende, oft in seinen Ursachen gar nicht bewußte Erkennen des fremden Ausdrucks etwa zeitlich dem Verstehen der sich ausdrückenden Zustände voraufgehend, sondern zumeist ist auch gegenüber dem nur zu erschließenden, im Verstehen implizierten Erkennen das Verstehen ganz unmittelbar.

Im einzelnen ist das einfühlende Verstehen meist — ähnlich wiederum wie das Erkennen und oft auf Grund von Erkenntnissen — zugleich generalisierend und differenzierend. Wir verstehen, wenn wir den Zorn oder die Freundlichkeit eines andern Menschen verstehen, einerseits diese Gemütszustände als allgemeinmenschliche „allgemeine“ Zustände, daneben aber auch in ihrer ganz individuellen Besonderheit, oft sogar als von unserem eignen Verhalten abweichend. Es kann vorkommen, daß wir bei einem Menschen zwar verstehen, daß er zornig ist, aber zugleich fühlen, daß wir in dieser Situation nicht in Zorn geraten würden. Wir sagen dann wohl, daß uns sein Zorn „unverständlich“ sei, obwohl wir das Verhalten daneben auch wiederum als von unserem abweichend, aus einem ganz andern Temperament heraus doch bis zu gewissem Grade „verstehen“. Es ist erstaunlich, wie wenig die Psychologie diesen so merkwürdigen und wichtigen Tatbestand als Problem gesehen, geschweige denn gelöst hat, daß wir im Verstehen fremder Seelenzustände im eignen Mitahmen jene Seelenzustände nicht bloß als die eines andern, sondern auch als andere als die unsern zu erleben vermögen, ja daß wir das „mit dem ersten Blick“ oft erfassen. Dabei ist zweifellos, daß sich das Anderssein der erfühlten Seelenzustände nur abhebt von einem Gemeinsamen, Typischen, Allgemeinen, woran wir es messen. Dieses zugleich differenzierende und generalisierende Verstehen bildet sich beim Menschen vor allem mit Hilfe der Sprache aus, in der uns andere auf Grund der konventionellen Sprachbegriffe Mitteilung machen von ihrem Fühlen, Wollen, Denken. Auch die Sprache verstehen wir zugleich generalisierend und individualisierend. Wenn jemand zu uns sagt: „Ich freue mich, Sie zu treffen“, so entnehmen wir diesen Worten einerseits eine Bedeutung, daß wir auch verstehen würden, wenn jemand anderes die gleichen Worte

brauchte; wir hören jedoch zugleich die ganz individuelle Nuance heraus, die speziellen Gefühle des andern, sogar soweit, daß wir merken, wenn der andere die Worte nur als konventionelle Redensart braucht, ohne sie wirklich zu fühlen. Obwohl wir also andere zunächst auf Grund der Gemeinsamkeit aller Seelen verstehen, verstehen wir doch auch die Abweichungen eben als Abweichungen von dieser Gemeinsamkeit, nicht nur negativ, sondern auch durchaus positiv, soweit wir selbst ähnlicher seelischer Zustände fähig sind. Große Dichter z. B. haben die Fähigkeit, sich selbst in das Seelenleben von Verbrechern und Geisteskranken hineinzuversetzen und in ihren Werken das dem Leser nahezubringen. Es ist zweifellos ein Wert der Dichtung und auch anderer Künste, daß sie uns Seelenzustände erleben lassen, die wir im eignen oder dem Leben unsrer Nächsten nicht in gleicher Weise erleben können. Es ist nicht der geringste Wert der Kunst, der das rein Ästhetische allerdings überschreitet, daß sie die Seele der Kunsterlebenden weiter, reicher und tiefer macht, nicht im Hinblick auf das Erkennen, sondern im Hinblick auf das Verstehen.

Wenn wir bisher von dem landläufigen Ausdruck von seelischen Zuständen, die verstanden werden, sprachen, so ist das nicht ganz korrekt, weil allzu statisch ausgedrückt. Es handelt sich nicht bloß um Stehendes, Statisches, sondern um dynamische Prozesse, seelische Regungen, die eine Richtung, ein Ziel, eine Tendenz in sich tragen. Wir verstehen nicht nur den Zorn des andern, sondern auch worüber er zornig ist, wir verstehen in der Regung die Richtung und die Zielstrebigkeit. Fälschlich wird in Analogie mit äußerem Geschehen das Ziel als die Ur-sache des Zorns bezeichnet; aber es handelt sich nicht um eine *vis a tergo,* sondern um eine *vis a fronte,* um die Terminologie des 17. Jahrhunderts zu verwenden, um End-ursache, wofür man am besten den Begriff der Ursache ganz fallen ließe und statt dessen „Ziel“ sagte. Die „Ursache“ des Zorns ist die innere Disposition, die aber im Verstehen weit weniger beachtet wird als die „Auslösung“, die zum Ziel wird, indem sich eine Handlungstendenz darauf richtet. Gewiß umfaßt das Verstehen auch die Voraussetzungen des Erlebens, die jedoch nicht Ursachen sind, sondern Triebe, Gemütsstimmungen, evtl. körperliche Dispositionen; aber entscheidend beim Verstehen von Stimmungen oder Handlungen anderer Menschen ist zumeist das Ziel, worauf sie sich richten. Das Verhältnis zwischen Ziel und seelischem Geschehen ist jedoch ein völlig anderes als das von Ursache und Wirkung. Nicht um Ursachen handelt es sich, sondern um den Ur-heber, besonders bei allen Willkürhandlungen; nicht um Tat-sachen, sondern um Täter. Das Verstehen ist nicht kausal, sondern final, teleologisch, und was verstanden wird, ist eine objektive Teleologie,

eine Zielstrebigkeit, die dem zu verstehenden Wesen zugeschrieben wird. Diese beruht nicht auf Ur-sachen, sondern erwächst aus personalen Wesen, denen eine En-tel-echie, ein „Innen-ziel-haben" zukommt. Das ist nicht zu „erkennen", und deshalb hat die nur „erkennende" Wissenschaft jede Entelechie, jede Finalität in der Welt geleugnet und hat die gesamte Welt zu einem nur kausalen Mechanismus zurechtgedacht. Das Verhältnis von Ur-sache und Folge ist ein Nacheinander, das jedoch in seinen inneren Zusammenhängen unverständlich bleibt, das nur von außen beschrieben wird. Wenn wir jedoch ein seelisches Geschehen verstehen, so geschieht das ganzheitlich, insofern im Urheber das Ziel immanent ist; hier sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht zu trennen; die „Zeit" in bezug auf lebende Wesen ist etwas ganz anderes als im mechanischen Geschehen. Wenn wir ein Drama „verstehen", so handelt es sich nicht bloß um eine äußere Folge von Geschehnissen, sondern wir ahnen das Kommende voraus und das Vergangene dauert weiter. Oder wenn wir ein Kind „verstehen", so verstehen wir nicht bloß seine Gegenwart, sondern wir verstehen es als ein Gewordenes und noch Werdendes, wir verstehen eine übergreifende Ganzheit mit, ja wir verstehen es nur aus dieser übergreifenden Ganzheit, die wir „Leben" nennen, heraus. Wir verstehen aber nicht bloß das Leben, sondern auch den Geist, wobei noch weit mehr als beim Seel- und Lebensgeschehen von dem Subjekt abstrahiert wird, die Zielsetzung als überpersönlich verstanden wird.

Daher kann der Geist auch in objektivierter Form verstanden werden. Wir verstehen auch ein Buch, ein Kunstwerk, eine politische Einrichtung nur aus ihrer Zielgerichtetheit heraus, ihrem „Sinn", ihrem Wert. Denn das Geistverstehen ist in erster Linie „Wertverstehen". Wir verstehen die objektive Kultur als objektive Wertsetzungen, die fast völlig gelöst ist von den Subjekten, die sie hervorgebracht haben. Wir verstehen in einem Gemälde oder Drama den „Geist" der Werke, auch wenn wir gar nichts von dem Urheber wissen, als etwas Übersubjektives und Überindividuelles, als objektive Werte.

Noch ein letzter Unterschied zwischen Erkennen und Verstehen jedoch ist hervorzuheben. Während das Erkennen mit größtem äußerem Erfolge zur reinen Rationalität hinstrebt, läßt sich das Verstehen nicht in gleicher Weise rationalisieren, weshalb es vom Standpunkt der Erkenntnistheorie als irrational, will sagen als unter- wenn nicht widerrational gekennzeichnet wird. Zuzugeben ist, daß vielleicht das Verstehen sich begrifflicher Fassung entzieht. Was wir verstehend als das Wesen eines Menschen, eines Kunstwerks, eines religiösen Mysteriums erleben, ist mit Worten niemals zu erschöpfen, höchstens anzudeuten. Wenn wir über den Charakter unsrer besten Freunde, die wir durchaus verstehen,

die sich von uns verstanden fühlen, uns begrifflich äußern sollten, so würden wir bald uns des Unzulänglichen des Verfahrens bewußt werden. Aber ist deshalb das Verstehen notwendig unterrational? Der Umstand, daß wir ungeachtet der nicht-rationalen Art des Verstehens mit ihnen auskommen und sie richtig behandeln, beweist doch, daß das Verstehen weit feiner, eindringender, innerlicher ist als alles rationale Erkennen; das Verstehen ist daher nicht unter-rational, sondern überrational. Das erleben wir nicht nur Menschen, sondern auch Kunstwerken gegenüber. Wer vermag sein Verstehen einer Symphonie mit Worten zu erfassen? Aber werden wir deshalb zugeben, daß infolge dieser Unmöglichkeit rationaler Erfassung das Kunsterleben unter-rational sei? Im Gegenteil, wir werden sagen, daß die rationalen Begriffe tief unter dem wahren Erleben zurückbleiben, daß sie zu enge und zu starre Gefäße sind, um den Reichtum des Verstehens zu erfassen. Das betonen auch alle Mystiker und religiösen Menschen von ihrer Götterlehre. Zugegeben, daß das Göttliche nicht zu „erkennen" ist, nicht begrifflich zu fassen und daß alle unsre Vorstellungen und Begriffe vom Göttlichen, wenn nicht direkt irrtümlich, so doch unzulänglich und unadäquat sind; jeder, der ein tieferes religiöses Erleben hat, wird dadurch nicht im geringsten irregemacht; er weiß, daß sein Verstehen des Göttlichen, wie dies selbst, nicht unter-, sondern überrational ist. Gewiß läßt sich das Verstehen bis zu gewissem Grade rationalisieren; es gibt auch ein rationales Verstehen, eine Einsicht in die logischen Gründe einer Handlung; aber darüber hinaus gibt es auch ein irrationales, ein überrationales Verstehen, das weiter dringt als das Rationale.

Fassen wir nochmals in prägnant kontrastierender Weise die Besonderheiten des Erkennens und des Verstehens zusammen, so ergibt sich Folgendes:

| | |
|---|---|
| Das Erkennen erfaßt den äußeren Eindruck und im Eindruck die ihn bewirkende Tat-sache mit, d. h. die Sache, die im Tun oder Handeln erfahren wird. Die gegebenen Sinneseindrücke werden objektiviert, vergegenständlicht, d. h. als „Widerstand" erlebt, und zwar im Handeln, als „Dinge" oder „Körper". | Das Verstehen geht auf den Ausdruck eines Inneren, der im Eindruck miterlebt wird und nicht einer Sache, sondern einer Seele, einer Person, einer Kraft zugeschrieben wird, die innerhalb der Tat-sache, des Körpers wirksam ist, nicht bloß als Objekt, sondern als Mit-subjekt, als Täter. |
| Im theoretischen Erkennen wird der Eindruck mit den gedächtnismäßig weiterlebenden früheren Eindrücken in Beziehung gebracht, es wird wiedererkannt oder mit andern Eindrücken in Eindrücken in Beziehung gebracht. | Im theoretischen Verstehen wird auf den Ausdruck nicht praktisch reagiert, sondern er wird einfühlend, mitahmend, als der jeweilige Zustand des Partners miterlebt. |
| Durch Hinzutreten der Sprache wird das Erkennen zum begrifflichen | Auch das Verstehen wird durch Hinzutreten der Sprache in feste Formen |

*Erkennen*, in dem die Worte die Möglichkeit geben, ähnliche Eindrücke zu Begriffen zusammenzufassen und das Einzelne in die feste Begriffswelt einzugliedern. Das Erkennen wird zum *generalisierenden* Erkennen.

gebracht und generalisiert; denn indem wir die Worte verstehen, erfassen wir den darin ilegenden allgemeinen *Sinn*, oft ohne Beziehung zu dem individuellen Seelenleben des Sprechers.

Die Begriffe dienen, zu Urteilen zusammengefaßt, jedoch auch dem *differenzierenden Erkennen*, in dem der Eindruck zerlegt, in *Ur-teile* gebracht wird, das analytisch auch dort ist, wo es das Getrennte synthetisch zusammenfügt.

Auch das Verstehen wird durch die Sprache *differenziert*, aber nicht analysierend, sondern integrierend, d. h. individualisierend, die Einzelheiten in ein lebendiges Ganze eingliedernd.

Das Erkennen erfaßt die Tatsachen zugleich als Ur-sachen und fragt nach den *Ur-sachen* der Tatsachen und nach den *Folgen* eines Geschehens. Aber es erfaßt die Kausalität nur nach den äußeren Erscheinungen, nicht nach der inneren Wirkung. Es mißt die Kausalen Erscheinungen quantitativ.

Das Verstehen geht nicht bloß auf die *Ursächlichkeit*, sondern die *Ur-heberschaft*. Es erfaßt die Wirkungen nicht bloß als äußere „Folge", sondern als innere *Zielstrebigkeit*. Diese wird bei lebenden Wesen als Trieb, Streben, Wollen verstanden, aber auch überpersonal als Geist, Sinn, Wertgebung. Der Geist wird jedoch auch bei Dingen als objektiver Geist, als objektiver *Wert* verstanden.

Das Erkennen strebt nach möglichster Rationalität.

Das Verstehen ist niemals bloß rational, es ist zum Teil *unter*rational, aber in seinen höheren Formen *über*rational.

Angewandt auf das *Kunsterleben*, ergeben unsere bisherigen Feststellungen, daß gewisse Erkenntnisakte zwar notwendige Voraussetzungen für das Kunsterleben sind, niemals aber selbst schon Kunsterleben. Insbesondere gegenüber Werken gegenständlicher Kunst, Bildnerei und Skulptur, ist es nötig, daß man das Dargestellte erkenne, obwohl manche neuere Maler gerade dadurch, daß sie das Gegenständliche ganz undeutlich gaben, den Beschauer darauf hinweisen wollten, daß es nicht das Wesentliche sei. Auch Dichtungen gegenüber sind viele Erkenntnisakte notwendig, manche Dichtungen wie die „Divina Commedia" oder der „Faust" sind nur zu verstehen auf Grund von zahlreichen Kenntnissen und Denkakten. Viele neueren historischen und psychologischen Romane wollen auch Kenntnisse und Erkenntnisse vermitteln, aber alles das, auch die Einsicht in die Kausalität des Geschehens, ist nicht volles Kunsterleben, sondern Intellektualismus. Die feingeschliffenen Begriffe und nadelspitzen Urteile, durch die die Kunstwissenschaft die Werke analysiert, sind selbst nicht Kunsterleben, sondern sind, soweit sie nicht rein „wissenschaftlich" sind, nur Vorbereitung und Hilfe zu einem differenzierten „Verstehen". Es ist gewiß möglich und in vieler Hinsicht auch interessant, die Kunstwerke den Methoden des Erkennens

zu unterwerfen; aber wenn das Erkennen zu einseitig betrieben wird, wenn es nicht beständig dem „Verstehen“ untergeordnet wird, ist es geradezu kunstfremd und kunstfeindlich.

Wir haben das Erkennen nur deshalb so eingehend analysiert, um durch den Gegensatz dazu das „Verstehen“ als das Wesentliche im ästhetischen Verhalten möglichst scharf davon abzuheben. Und schon haben sich, zunächst in einer ganz allgemeinen Verständnistheorie, doch bereits die Hauptgesichtspunkte herausgehoben, die für das Verstehen der Kunst entscheidend sind. „Verstanden“ im Kunstwerk aber wird der seelische Ausdruck, der Geist, der sich hier besonders als Ordnung und Form auswirkt.

Das, was hier zunächst in allgemeiner Fassung dargelegt wurde, wird im zweiten Teil dieser Untersuchungen dann an spezielleren Beispielen aus der konkreten Kunst genauer illustriert werden.

(Schluß folgt.)

---

# Das russische Italienerlebnis im 18. Jahrhundert

## Zur Ästhetik des russischen Europäertums

Von

**A. Hackel**

*Begnadet, wer auf Erden wandelt*
*Im Schicksalsaugenblick der Welt;*
*Ihn haben, die ob Wolken walten,*
*Zu Tisch und Rate sich gesellt.*
*Der Götter Schau teilt er beim Mahle*
*Der Sel'gen, wie ein Himmelsohn*
*Und schlürft aus ihrer Nektarschale*
*Unsterblichkeit im Leben schon.*
*F. Tjutschew.*

Die Begegnung mit Italien bedeutete für jede europäische Nation einen Prüfstein ihrer eigenen Kulturwerte, zugleich eine Auseinandersetzung mit denjenigen Mächten, die die Kultur des Abendlandes im Laufe von mehr als 2000 Jahren befruchtet und bestimmt haben: mit der Antike, dem christlichen Mittelalter und der Renaissance.

Jedes Volk faßt Italien unter anderen Gesichtspunkten auf, jede Zeit entdeckt im klassischen Lande dasjenige, was ihr nahe oder verwandt erscheint.

Für den europäischen Menschen bedeutet somit Italien „die große Bundeslade antiker und christlicher Bildung",[2]) eines der grundlegendsten Bildungserlebnisse des Abendländers.

Wie steht es nun mit Rußland? Bedeutet für den Russen Italien das, was es für den Deutschen, den Franzosen, den Engländer von jeher gewesen ist?

Diese für die Erkenntnis der neurussischen Geisteskultur und Seelenhaltung so wichtige Frage ist viel zu kompliziert, als daß sie in einem kurzen Aufsatz in ihrem ganzen Ausmaße erschöpft werden könnte. Für unsere Zwecke genügt es, die Formen des russischen Italienerlebnisses vornehmlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufzuzeigen.

---

[1]) F. Tjutschew, „Cicero" deutsch von D. H. v. Gärtringen. Leipzig 1934. S. 33.

[2]) J. Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen. Herausgegeben von J. Döri. Stuttgart 1917. S. 7.

Das russische Italienerlebnis bildet einen wesentlichen Bestandteil derjenigen Geisteshaltung, die man als „russisches Europäertum" bezeichnen kann.

Dieses russische Europäertum ist — geistesgeschichtlich gesehen — das Ergebnis der schöpferischen Tat Peters des Großen.

Zwar bestanden auch vor Peter dem Großen Beziehungen zwischen Moskowien und Europa[3]). Doch erst durch die gewaltsame Europäisierung Rußlands wurden die Bedingungen geschaffen, die den Einstrom europäischer Gedanken und Lebensformen in Rußland möglich machten.

Die Geistesstruktur des mittelalterlichen Russen ist nicht von den Mächten geprägt worden, die die Grundlage des westeuropäischen Kulturbewußtseins bilden.

Die Antike war für das vorpetrinische Rußland niemals tiefste geistige Wirklichkeit gewesen. Von Byzanz übernahm Rußland das Christentum, in dem alle Kräfte der Antike ein für alle Male gebannt und verwandelt worden waren. Daher kannte auch das mittelalterliche Rußland nie die

[3]) Die kulturellen und künstlerischen Beziehungen Italiens zu Rußland in ihrem ganzen Ausmaße hier zu schildern, würde den Rahmen des Aufsatzes sprengen. Es genügt darauf hinzuweisen, daß bereits im 15. Jahrhundert Italien Künstler und Kunstformen nach dem moskowitischen Rußland importiert. Waren doch die Erbauer der beiden großartigen Kathedralen im Moskauer Kreml zwei Italiener: Aristotele Fiorovanti aus Bologna und Alviso Novi aus Mailand. Über den Eindruck, den diese Kirchenbauten auf die Moskowiter jener Zeit machte, berichtet der Chronist: „Diese Kirche (die Uspenskij Kathedrale) erschien wundervoll durch ihre Majestät, durch ihre Höhe und Helligkeit und durch den Klang und den Raum. Früher gab es in Rußland solche Kirchen nicht, außer den Kirchen von Wladimir". (Alpatow-Brunow, Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg 1932, S. 99. auch N. Brunow, Due catedrali del Kremlino costuite da italiani in „Architura e arti decorative, VI. 1926. Ph. Schweinfurth, A. Fiorovanti, Die ital. Forschung und das Buch von Snegirew im Jhb. f. Gesch. Osteuropas. 1937. H. 2, S. 413—33.)

In den wechselseitigen Beziehungen der beiden Länder spielten neben künstlerischen auch kirchen-politische Momente eine große Rolle. Seit dem Florentinischen Konzil (1439) suchte der Hl. Stuhl stets Einfluß auf russische Geistlichkeit zu erlangen. (Vgl. Pierling, La Russie et le S. Siège. B. I—V. Paris 1912. V. J. A. van Son, Autour de Krizanič. Paris 1934. E. Schmurlo, Le S. Siège et l'Orient orthodoxe russe [1609—1654]. Prag 1928. Ders.: Briefe und Berichte der Jesuiten aus Rußland im XVII. Jahrhundert und aus dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts. Petersburg 1904. [Russisch.])

Auch die ehemaligen handelspolitischen Beziehungen mit Genua und Venedig wurden im 17. Jahrhundert wieder aufgenommen und durch eine besondere Gesandtschaft, die Genua, Florenz und Venedig aufsuchte, gefördert. S. A. Brückner, Beiträge zur Kulturgeschichte Rußlands im 17. Jahrhundert. Leipzig 1887. Eine russische Gesandtschaft nach Italien im 17. Jahrhundert. Ferner: Denkmäler der kulturellen und diplomatischen Beziehungen zwischen Rußland und Italien. B. I (1578 bis 1584), herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften. Leningrad 1925. E. Schmurlo, Rußland und Italien. B. I—IV. Petersburg 1907—1924. Vgl. auch Ustrjalow. Geschichte Peters des Großen. B. II, S. 58 und S. 316.

Urspannung Antike-Christentum, die selbst im Mittelalter als treibende Kraft der abendländischen Kultur stets lebendig blieb[4]).

Für das mittelalterliche Rußland konnte daher auch Rom niemals d i e Geltung haben, die die ewige Stadt für das gesamte Abendland während eines Jahrtausends hatte. Die Ehrfurcht der Völker des Mittelalters vor der ewigen Stadt als „Schatzkammer übernatürlicher Gnaden“ wurde von „Moskowien“ auf Byzanz, das zweite Rom, übertragen[5]).

Auch die Epoche der Renaissance, die sich der römischen Antike als einer Idealform anzugleichen suchte, ging fast spurlos an Rußland vorüber[6]).

Der Humanismus mit seiner Forderung des neuen Menschsein, mit seiner Entdeckung des Menschen als „Maß der Dinge“ und Mitte der Welt konnte im „Heiligen Rußland“ keinen Boden finden.

Selbst im 17. Jahrhundert, als durch den immer stärker werdenden Einstrom europäischer Ideen und Sitten Rußland zu einer Auseinandersetzung mit dem europäischen Barock gezwungen wurde, selbst da erwiesen sich traditionsgeweihte Denk- und Ausdrucksformen stärker als die „fränkische Versuchung“[7]).

Erst durch die revolutionäre Tat Peters des Großen wurde das Band zerrissen, das die einzelnen Momente der russischen Geschichte zu einer Einheit, einem „Kontinuum“ verknüpfte. Alles Alte wurde verworfen: der urväterliche Glauben, die antik-byzantinische Tradition wurde in Acht und Bann erklärt. Durch die gewaltsame Europäisierung Rußlands wurde das alte Ideengehäuse gesprengt. Eine neue Elite wurde durch Peters Reformen geschaffen, die dem Alten ganz entfremdet, zunächst in eine vollkommen neue Sein- und Bewußtseinsform hineinwachsen mußte. Die Formen dieses neuen Seins und Bewußtseins vermittelte Europa.

Es bedurfte einer bestimmten Vorbereitungsperiode, bis auch dem neuen Russen die Erkenntnis seiner Zugehörigkeit zur europäischen Menschheit aufging. Diese Lehr- und Wanderjahre fallen in das 18. Jahrhundert, besonders in dessen zweite Hälfte. Die Erziehung des adligen Russen zum „guten Europäer“ vollzog sich sowohl im Ausland als auch

[4]) Vgl. Bezold, Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Leipzig 1922. A. Goldschmidt, Nachleben antiker Formen im Mittelalter (Bibl. Warburg I). A. Springer, Antike in der mittelalterlichen Kunst. K. Burdach, Humanismus und Renaissance. F. Schneider, Rom und Romgedanke im Mittelalter. München 1926.

[5]) Vgl. H. Schaeder, Moskau das dritte Rom. Hamburg 1929. Vgl. mein Buch, Das altrussische Heiligenbild, die Ikone. Nijmegen 1936, S. 47 f.

[6]) P. Miljukow, Skizzen russischer Kulturgeschichte. Leipzig 1898—1901. B. II, Kap. I, Kirche und Religion. I. Smolitsch, Leben und Lehre der Starzen. Wien-Leipzig 1936.

[7]) R. Jagoditsch, Das Leben des Protopopen Awakum. Berlin 1930.

in Petersburg. St. Petersburg wurde zum Einfallstor westeuropäischer Ideen, zu einem einzigartigen Versuchsfeld, wo Östliches und Westliches sich berührte und zu einer west-östlichen Synthese sich verdichtete.

Das Wesenlose, Gestaltlose der finnischen Urlandschaft verwandelte sich dank der ungeheuren Anstrengungen der russischen Herrscher und Herrscherinnen allmählich in eine durch Spätbarock und Klassik geprägte Stadtform, in der der Geist eines Vetruv und eines Palladio zu herrschen schien[8]).

Die Auseinandersetzung des neuen Russen mit Italien unterschied sich naturgemäß zunächst wesentlich von dem europäischen Italiengefühl. Was dem Durchschnittseuropäer von Anfang an gegeben war, das Gefühl der überzeitlichen Einheit der abendländischen Kultur, das Bewußtsein von den ewig wirkenden Mächten dieser Vergangenheit, mußte von den neugeschaffenen „russischen Europäern" erst erkannt und erworben werden.

Jedes der führenden europäischen Kulturländer — Holland[9]), Deutschland[10]), Frankreich[11]) und Italien[12]) — hatte an der architektonischen Gestaltung St. Petersburg einen bestimmten Anteil. Doch zusammen mit den barocken und klassischen Bauformen übernahm das „neuentstandene Rußland" von Westeuropa die Organisation des Lebens, die Grundelemente einer neuen Verwaltung und Wirtschaft (Holland und Deutschland), gesellschaftliche Umgangsformen und Lebenshaltung (Frankreich). Italien blieb es vorbehalten, in dem neuen Russen den Sinn für das Ästhetische zu wecken und ihm neuartige Seelenerlebnisse durch die Mittel der bildenden Kunst, der Musik und des Theaters zu vermitteln.

Diese ästhetische Erziehung der russischen Gesellschaft durch Italien vollzog sich auf zweierlei Art: durch das Heranziehen hervorragender italienischer Architekten, Maler, Musiker und Sänger und durch die unmittelbare Einwirkung des klassischen Landes auf russische Italienpilger. Die Auseinandersetzung des neuen Russen mit Italien im Laufe des 18. Jahrhunderts unterschied sich in einem wesentlichen Punkte von dem Italienerlebnis des Westeuropäers: war diesem das Gefühl der überzeitlichen Einheit abendländischer Kultur und das Bewußtsein von den in ihr

[8]) Vgl. mein Buch: St. Petersburg, Schicksal, Idee, Mythos. Nijmegen 1939.

[9]) I. Grabar, Geschichte der russischen Kunst. Moskau 1913. B. III, S. 113—118.

[10]) Vgl. Walle, Schlüters Wirken in St. Petersburg. 1901. S. auch Wulff, Geschichte der neurussischen Malerei. Augsburg 1932. S. 21 ff.

[11]) L. Hautecoeur, L'architecture classique à St. Petersburg à la fin du XVIII. siècle. Paris 1912. L. Réau, St. Pétersbourg (Les villes d'art célèbres). Paris 1913. Ders.: Histoire de l'art russe, T. II. Paris 1925. Ders.: Histoire de l'Expansion de l'Art français moderne. Le monde slave et l'Orient. Paris 1924, T. II, S. 69 f.

[12]) E. lo Gatto, L'opere del genio Italiano all Estero V. II. Gli architetti del secolo XVIII a Pietroburgo etc. A. XII—XIII. Roma.

ewig wirksamen Mächten von Anfang an gegeben, so mußte die Erkenntnis dieser Einheit in dem neuentstehenden russischen Europäer erst geweckt werden.

### *Italienische Kunst in St. Petersburg*

### Architektur und Malerei

An der Gestaltung des Petersburger Stadtbildes dieser Zeit haben italienische Architekten einen hervorragenden Anteil gehabt. Dank der Tätigkeit eines Trezzini, der beiden Rastrelli, eines Rinaldi und eines Quarenghi — um nur die bedeutendsten zu nennen — verwandelte sich das Gestaltlose der finnischen Uferlandschaft allmählich in eine durch Spätbarock und Frühklassik geprägte Stadtform, in der nun der Geist eines Vitruv und eines Palladio zu herrschen schien. Italienische Maler und Dekorateure schmückten die Innenräume der Paläste, italienische Sänger und Tänzer schufen die Grundlagen für die Entwicklung der russischen Oper und des russischen Balletts.

Im Gegensatz zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in dem der französische Einfluß am Hofe und in der Hofgesellschaft vorherrschend ist, steht das vorhergehende Zeitalter im Banne der italienischen Kultur. Bereits am Hofe der Kaiserin Anna existiert ein italienisches Opernensemble, das aus 70 Sängern besteht. Ihr Peterhofer Palais läßt die Kaiserin mit Veduten ausmalen, die den S. Pietroplatz in Rom mit Fontänen (1739) darstellt[13]. Erst unter ihrer Nachfolgerin, der glänzenden Elisabeth, wird die Italomanie am russischen Hofe allgemein. In Petersburg gibt es in den 40er, 50er Jahren des 18. Jahrhunderts eine ganze italienische Kolonie, die fast ausschließlich aus Künstlern, Sängern und Handwerkern besteht[14]. — Liest man den Brief, den der Vizepräsident der Petersburger Akademie, der Deutsche Jakob Stählin an seinen Freund Gottsched in Leipzig im Jahre 1758 geschrieben hat, so überrascht hier die Fülle italienischer Namen, die im Petersburger Kunstleben eine hervorragende Rolle zu spielen scheinen. „Die Porträtmalerei ist durch Tocqué und Rotari aus Verona glänzend vertreten, für die historischen Gemälde sorgen der Römer Valeriani, der Venizianer Gradizzi. Die Baukunst wird durch Rastrelli und den Römer Rinaldi glänzend gefördert . . . Unter Leitung zweier berühmter Kapellmeister Araia und Rutini finden fortwährend Opernabende statt. Französische Hofschaubühne und eine Anzahl hervorragender italienischer Pantomimentänzer bezaubert das Pu-

[13]) Führer durch Petershof. Petersburg 1909, S. 139.

[14]) A. Müller, Das Leben ausländischer Künstler in Rußland. Petersburg 1927. (Russisch.) Georgi, Beschreibung St. Petersburgs. St. Petersburg 1790, S. 566. Baron N. Wrangel, Die ausländischen Maler in Rußland, in Zeitschrift „Starye Gody“ 1911. Juli/September.

blikum, und ein vollständiger Hof italienischer Sänger und Sängerinnen ergötzt die Hofgesellschaft"[15]). Die Nachfrage nach italienischen Kunstwerken steigt. Aus dem klassischen Land werden ganze Schiffsladungen mit Marmorstatuen nach Petersburg gebracht. Allein Graf Schuwalow, der große Mäzen und Vizepräsident der Akademie, kauft 70 Statuen, um sie in den Laubengängen seines Parks aufzustellen. Der in Italien berühmte Theaterarchitekt und Plafondmaler Valeriani, Girolamo Bon aus Bologna, Gradizzi und Carboni, der „brillante, flinke Maler" Fontebasso schmücken mit ihren Plafondmalereien das Winterpalais und die anderen Schlösser der Kaiserin.

Sie alle stellt der sinnlich-sentimentale Venezianer Pietro Rotari in den Schatten, den Bestushew aus Dresden nach Petersburg holt, wo er zum gefeiertsten Maler des russischen Rokoko wird[16]). In Zarskoje Sselo bedeckt Rotari die Wände eines ganzen Saales mit „delikaten und hardis Frauenbrustbildern", „allemal zärtlich und schön, am schönsten aber im Négligé". Stählin ist von diesen „Frauenzimmern" begeistert. „Die Natur selbst erscheint nicht leicht deutlicher und stärker als hier ihre Nachahmung in Ölfarben"[17]).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird der französische Einfluß am russischen Hof vorherrschend[18]). Von der Kaiserin Elisabeth erbt Katharina ihre Vorliebe für italienische Oper. Durch die Vermittelung der französischen Geisteskultur lernt auch die russische Hofgesellschaft Italien als das klassische Land der Ruinen kennen. Das Zeitalter Diderots, des Grafen Caylus und Winckelmanns weckt auch in der Kaiserin die Begeisterung für das Altertum. Sie ist von der „raison et simplicité de l'antiquité" hingerissen. „Rome, Rome, Rome que le reste de l'univers est loué de l'atteindre en fait de Beaux Arts, les beaux restes de, de, de, . . ." schreibt sie an Grimm[19]). Sie beauftragte ihren Vertreter in Rom, Robert Reifenstein, ihr Antiquitäten, Kopien, Veduten, Stiche und Zeichnungen zu schicken, die sich auf die Antike beziehen; schwärmt für Piranesi, Panini und Cleriseau, korrespondiert mit Angelica Kaufmann,

---

[15]) Stählin, Aus den Papieren von Jacob v. Stählin. Berlin 1926.

[16]) Außerdem wirkten unter Katharina II. der Solimena-Schüler Torelli an der Akademie der Künste (seit 1758), später gehörte Salvator Tonci (seit 1797) zu den gesuchtesten Portätsmalern in Petersburg und besonders in Moskau. S. Baron N. Wrangel. a. a. O.

[17]) Stählin, a. a. O., S. 193.

[18]) S. Hamant, La culture française en Russie (1700—1900). Paris. 2 éd. 1913. — de Larivière, La France et la Russie au XVIII S. Paris 1909. — L. Réau, Histoire de l'expansion de l'art français moderne, in „Le monde slave et l'Orient". Paris 1914.

[19]) Katharinas Briefwechsel mit Grimm, im XXIII. Sammelband (Sbornik) der kais. russischen historischen Gesellschaft. S. 134.

Hackert, Hamilton und Jenkins, läßt zweimal den gefeierten Ruinenmaler Hubert Robert nach Petersburg kommen. Umringt sich in Zarskoje Sselo mit Marmorbüsten von Cäsar, Cicero und Antinous und läßt daselbst eine kleine Cestiuspyramide als Grabmal für ihre Lieblingshunde errichten. „Prosternée devant l'image de la posterité"[20]), geht sie mit der Absicht um, den ehrwürdigen Kreml in Moskau niederreißen zu lassen, um an seiner Stelle ein Riesenpalais zu errichten, das „exactement semblable à celui d'Auguste et des empereurs romains" sein soll.

Neben der Antike ist es Raphael, dem ihre leidenschaftliche Verehrung gilt. Sie bestellt für die Eremitage eine getreue Kopie der Loggien von Raphael, sowie Kopien der „Farnesina", der „Villa Madama", der „Athenischen Schule".

„Wir sind Vielfraße", schreibt die Kaiserin Katharina im Jahre 1781 an Grimm. „Wir haben die Arabesken von Raphael bestellt, und wir sind von solch einer Gefräßigkeit für alles, was dem ähnlich sieht, daß es in Petersburg kein Haus gibt, in dem man mit Anstand leben könnte, wenn nicht irgend etwas darin ist, das mehr oder weniger an die Loggien erinnert"[21]).

Am liebsten würde sie Rom nach Petersburg verpflanzen. In der Tat gelingt es dem genialen Bergamesen Quarenghi durch seine wuchtigen Bauten Petersburg ein vollkommen antik-römisches Gepräge zu geben. Er verpflanzt die Bauformen des antiken Roms und Unteritaliens nach der Newastadt und durchsetzt sie mit dem Geiste Palladios. So erscheint das Petersburger Stadtbild dem Ausländer am Ende des 18. Jahrhunderts als eine Mischung von griechischer und römischer Architektur. Die Häufung von Säulen, Architraven, Pilastern, Kapitellen, Tympanons veranlaßte einen Fremden zu der Bemerkung: „Wenn etwas in Petersburg mißfallen kann, so ist es die Profusion der Säulen, die überall ins Auge fallen und oft deplaciert erscheinen"[22]).

Die Klassik des Empirestils bestimmt das Äußere der Stadt. Das Leben der Petersburger adligen Elite rollt sich vor einem Hintergrunde ab, der von antiken und italienischen Bau- und Kunstformen erfüllt ist.

Die hehre Pracht dieser monumentalen Bauten, „die beim Mondschein antiken Tempeln gleichen", erregt bei allen Besuchern Petersburgs Entzücken und Bewunderung. „Alles in allem", schreibt die gefeierte Malerin Vigée Lebrun, die um die Jahrhundertwende in Petersburg weilt, „versetzt

[20]) Brief Diderots an Falconet aus dem Jahre 1766. Diderot, Lettres à Falconet. T. 18 der ges. Werke Diderots.

[21]) Briefwechsel Katharinas II. mit Grimm. Sbornik XLIV der kais. russ. hist. Gesellschaft.

[22]) Müller, Gemälde von St. Petersburg. Petersburg 1812. Vgl. R. Porter, Travelling sketches of Russia and Swede. London 1809. P. 19 ff.

mich Petersburg in die Zeit Agamemnons, sowohl durch die Großartigkeit seiner Gebäude, als auch durch an das antike Zeitalter erinnernden Volkstrachten“[23]).

Wie seltsam es auch klingen mag, die Ausländer hatten jedenfalls auf den Plätzen und in gewissen Stadtteilen Petersburgs dasselbe Gefühl wie auf den Plätzen von Rom und Venedig. Die sie umgebenden antiken Bauformen, die sich in den Gewässern der majestätischen Newa widerspiegelten, erweckten in ihnen die Sehnsucht nach dem klassischen Lande.

Um die Pracht und klassizistische Einfachheit der Stadt und ihrer Bauten und Feste zu besingen, kleidet sich die Dichtung in antikische Gewänder. Ein Sumarokow vergleicht Petersburg mit Rom. Auch Dershawin schwelgt bei der Schilderung eines Festes, das Potemkin in seinem „Taurischen Palais“ für die Kaiserin gibt, in Erinnerungen an die einstmalige Größe Roms. Aus dem Dunkel der Zeiten blicken Lukullus, Trajan, Augustus und Titus auf das festlich-glänzende Gewoge der Hofgesellschaft.

## Musik und Theater

So groß auch die Erfolge der italienischen Architekten und Maler in St. Petersburg waren, so verblaßten dieselben vor dem einzigartigen Glanz, den die italienische Musik des 18. Jahrhunderts ausstrahlte. In St. Petersburg fand die italienische Opernmusik eine Stätte glänzendster Entfaltung. Ja, man kann nur bedingt von russischer Musik im 18. Jahrhundert sprechen: „unmittelbar nach der Regierung Peter des Großen beginnt nicht die Geschichte der russischen Musik, sondern die Geschichte der italienischen Musik in Rußland“[24]).

Die erste Begegnung mit der italienischen Opernmusik erlebte die russische Hofgesellschaft während der Krönungsfeier der Kaiserin Anna (1730), zu der König August II. von Sachsen sein italienisches Opernensemble aus Dresden sandte. 1736 ließ die Kaiserin selbst eine italienische Operntruppe, die aus siebzig Sängern bestand, nach St. Petersburg kommen. Aber erst unter der Kaiserin Elisabeth errang die italienische Musik eine unbeschränkte Vorherrschaft in St. Petersburg. Zwar wurde an den allwöchentlichen Hofkonzerten auch „türkische“ Musik mit viel Lärm produziert, zwar ergötzte Naryschkin die aristokratische Gesellschaft mit der Blasmusik seines eigenen Jägerkorps, doch wurde das Mu-

[23]) Vigée-Lebrun, Die Erinnerungen der Malerien Vigée-Lebrun (deutsch von M. Behrend). Weimar 1921. S. 283.

[24]) O. v. Riesemann, Monographien zur russischen Musik. München 1923. Vgl. auch: Sammelband: Musik und das Musikleben im alten Rußland. Leningrad 1927 (Russisch). N. Findeisen, Skizzen der Geschichte der Musik in Rußland von der ältesten Zeit bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts, B. III. Moskau-Leningrad 1928. (Russisch.) T. Dynnik, Das leibeigene Theater. Moskau 1933. (Russisch.)

sizieren dieser Art von der Hofgesellschaft nur als „bizarre Neuigkeit“[25]) aufgenommen. Als Musik im eigentlichen Sinne des Wortes galt damals nur die italienische Opernmusik. „Unter der Leitung zweier berühmter Kapellmeister“, schreibt 1758 J. v. Stählin, „des Neapolitaners Francesco Araja und des Florentiners Rutini, finden fortwährend Opernabende statt. Eine französische Hofschaubühne und eine Anzahl hervorragender Pantomimentänzer bezaubern das Publikum, und ein vollständiger Hof italienischer Sänger und Sängerinnen ergötzt die Hofgesellschaft[26]). Italienische Intermezzi, burleske Opera — Buffa und ernste Oper — alle erwecken sie den stürmischen Beifall der Petersburger Gesellschaft.

Trotz Wachsens des französischen Einflusses behauptet die italienische Musik auch unter Katharina II. ihre überragende Stellung in St. Petersburg. In dem berühmten Eremitagetheater, von Quarenghi in direkter Anlehnung an Palladios „Theatro Olympico“ erbaut, wirken zur Zeit Katharinas fast ausschließlich italienische Künstler mit. Hier dirigieren Cimarosa und Sarti, Paesiello und Galuppi des aus italienischen Musikern bestehende Orchester, hier entzücken die berühmtesten italienischen Sänger und Sängerinnen jener Zeit das Publikum, hier bauen Bibiena und Gonzaga ihre phantastischen Theaterdekorationen auf[27]).

[25]) Stählin, a. a. O., S. 46 und 58.

[26]) Stählin, a. a. O., S. 188 f.

Stählin erwähnt in dem obenzitierten Briefe noch eine ganze Reihe italienischer Künstler, die damals in Petersburg tätig waren, „für die Gemälde der Schaubühne einen Perigenotti aus Venedig und einen Carboni aus Bologna, zu Feuerwerkkunst ein Sarti aus Italien“. Besonders zahlreich sind Italiener am kaiserlichen Theater vertreten. „Sacchi, Belluzzi, Conti, Tolada, Tordo und ihre Frauen sind die vortrefflichsten unter einer noch stärkeren Anzahl Theatral- und Pantomimentänzer bei der italienischen Oper und bei der französischen Hofschaubühne“. Im Jahre 1756 berichtet Stählin von der Ankunft G. B. Locattellis, „mit einer ganzen Caravane neuer Musiker, oder einer vollständigen Gesellschaft wohlgeübter Burlesk-Operisten und einem ansehnlichen Ballett“. (Stählin, a. a. O., S. 204.) Auch Peter III. liebte die italienischen Musik über alles (Stählin, a. a. O., S. 236). In den ersten Jahren der Regierungszeit Katharinas II. erlebt die italienische Oper in Petersburg wohl ihre höchste Blüte. Bei der Aufführung von Manfredinis „Olympiade“ (1762) zählte man 3000 Karossen vor dem Theater und bei der Einweihung des „Großen Theaters“ (1784) wurde das Bühnenweihspiel von Goldoni-Paesiello „Il mondo della Luna“ in Szene gesetzt. Auch Metastasios „Diana abandonata“ erlebte in St. Petersburg ihre Erstaufführung.

Vgl. J. v. Stählin, a. a. O., S. 261 und S. 426. S. auch: W. Sipowskij, Das italienische Theater unter Kaiserin Anna, in der Zeitschrift „Russkaja Starina“ 1900 Juni. W. Peretz, Das alte Theater in Rußland im 17. und 18. Jahrhundert. Petersburg 1923 (Russisch). Wsewoloshskij-Gerngroß, Geschichte des russischen Theaters. 2 Bde. Leningrad 1929 (Russisch). Pyljaew, a. a. O., S. 354.

[27]) W. Kurbatow, Perspektivisten und Dekorationsmaler; S. Jaremitsch, Über Theaterinszenierungen im XVIII. Jahrhundert. Beide Aufsätze in der Zeitschrift „Starye gody“ 1911. 7—9. (Russisch.)

Die glänzendsten Namen der damaligen Opernwelt treten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den kaiserlichen und fürstlichen Haustheatern auf. Mit ungeheurem Aufwand an Mitteln werden die neuesten Opern eines Sarti oder Paesiello in den „Privatopernhäusern" eines Fürsten Potemkin oder eines Grafen Schuwalow aufgeführt.

Trotz Erstarkens des französischen Kultureinflusses behauptet die italienische Musik auch unter Katharina II. ihre überragende Stellung.

St. Petersburg des XVIII. Jahrhunderts steht im Banne italienischer Musik und Gesangskunst.

## Russische Italienpilger

Italienische Musik, italienische Malerei und Plastik, die aus Italien stammenden antiken Bauformen, die sich in den Gewässern der breiten Newa wiederspiegelten, mußten die Sehnsucht nach dem klassischen Land erwecken.

Jetzt beginnt die Zeit der russischen Italienreisen. Schon früher hatten russische Adlige den heiligen Boden Italiens betreten. Diese russischen Jünglinge waren alles andere als romantische Italienpilger. Die neunzehn Edelleute, die am Ende des 17. Jahrhunderts in Venedig eintrafen, sollten, wie es in dem Schreiben des jungen Zaren Peter hieß, „sich in Europa die neuen Kriegskünste und Übungen aneignen"[28]).

Das Tagebuch des Fürsten B. J. Kurakin, der selbst zu diesen Edelleuten gehörte, bietet einen interessanten Einblick in die Seelenverfassung jener Russen, die zum ersten Mal die Wunder der herrlichen Lagunenstadt erblickten. Mit einer komisch anmutenden Gewissenhaftigkeit wird hier alles erwähnt, was dem jungen Russen in die Augen fällt: Natur- und Kunstmerkwürdigkeiten, Anekdoten und Raritäten, Exotisches und Kurioses wird hier aneinander gereiht. Für Kurakin und seine Kameraden ist aber Venedig in erster Linie der Ort, wo sie „Mathematik, Nautik, Mechanik, Astronomie, defensive und offensive Fortifikationslehre treiben und oft zu Schiff in die See hinausfahren können"[29]). Vom wunderbaren

---

[28]) Pypin, Auslandsreisen zur Zeit Peters des Großen, in der Zeitschrift „Westnik Ewrpopy" 1899. Die Aufzeichnungen Tolstojs in der Zeitschrift „Russkij Archiv" 1888, die Reisebeschreibung Kurakins im „Archiv des Fürsten F. Kurakin, Petersburg 1898. Vgl. auch W. Kljutschewskij, Geschichte Rußlands, deutsch von F. Braun und R. v. Walther. Berlin 1925. B. IV, S. 230 ff. Dazu: E. Schmurlo, Die Reise W. Scheremetjews nach Rom und Malta, im Sbd. d. Russischen Instituts in Prag 1922. (Russisch.)

[29]) W. Kljutschewskij, Geschichte Rußlands, deutsch von F. Braun und R. v. Walther. Berlin 1925. B. IV, S. 250 ff.

Zauber der märchenhaften Lagunenstadt ist in diesen Tagebuchaufzeichnungen nichts zu spüren. Das sachliche Zeitalter Peters des Großen drückt diesem Reisetagebuch seinen Stempel auf.

Diese russischen Jünglinge waren alles andere als romantische Italienpilger. Kaum hundert Jahre später jedoch treffen wir in Italien russische Adlige an, die sich kaum von den deutschen oder französischen Italienwanderern unterscheiden. Zwar sind sie den auf sie einstürmenden Eindrücken noch nicht gewachsen. Die bunte Mannigfaltigkeit der Eindrücke, die Fülle des Gesehenen überwältigt sie[30]). Aber diese reichen Fürsten und Grafen, die die berühmtesten Städte des klassischen Landes aufsuchen, kaufen sich dutzendweise Kunstwerke an, um sie in Petersburg oder ihren herrlichen Landsitzen bei Moskau aufstellen zu können[31]).

Der Statuen- und Bilderexport aus Italien steigt mit jedem Jahre. Stroganow und Schachowskoj, Golowin und Tolstoj, Bobrinskij und Scheremetjew, Jussupow und Brjuß folgen auch darin der Kaiserin, die durch ihren Vertreter in Rom und Paris die berühmtesten Sammlungen jener Zeit, vornehmlich italienische Meister für die Eremitage ankaufen läßt.

Der russische Adel wird von der europäischen Schwärmerei für antike Ruinen angesteckt. Der „Ruinenmaler" Hubert Robert malt für den Grafen Stroganow und für den Fürsten Jussupow seine Veduten, der Kronprinz Paul unternimmt als „Prince du Nord" eine Bildungsreise nach dem klassischen Lande, besucht mit seiner jungen Gattin Venedig, Pästum, Pompei, Herculanum und steht ergriffen im Pantheon[32]).

Neben dem Zauber der italienischen Landschaft und der Begeisterung für die Kunst des klassischen Landes ist es die katholische Kirche, die

---

[30]) „Der junge Graf Stroganow versäumt während seiner Reise durch Europa keine Bildergallerie und kein Museum", (Großfürst Nikolai Michailowitsch, Graf P. Stroganow, 3 Bde. 1913. Bd. I). Die Freundin Katharinas Daschkowa eilt in Rom angekommen sofort zum Petersplatz (Daschkowa, Memoiren, II. S. 96—102). Der polnisch-russische Fürst Adam Tschartoriskij, der nachmalige Jugendfreund Alexanders I. beschreibt in seinen Erinnerungen den gewaltigen Eindruck, den die ewige Stadt auf ihn machte. „En descendant de voiture, je n'eus rien de plus pressé que de courir au Capitole, au Mont Palatine. Je ne pus maîtriser mon impatience, je ne pus rassasier mes yeux, mon imagination de la vie de ces lieux, témoins de toutes les grandes actions. Je songeais alors qu'à la Rome heroique mais païenne". (Mémoires, T. I, S. 206.)

[31]) Vgl. Baron N. Wrangel, Alte Herrensitze, in der Zeitschrift „Starye Gody" 1910. P. Weiner. Ostankino der Grafen Scheremetjew. a. a. O. 1910.

[32]) Morane, Paul I. de Russie avant l'avènement (1754—1796). Paris 1908. Kobeko, Die Jugend des Kronprinzen Paul von Rußland. Berlin 1886 (Russisch Petersburg 1912). L. Rèau, „L'Expansion", T. I, S. 227—230.

Die Reise des „Prince du Nord" ist durch eine Reihe von Bildern italienischer Maler verewigt worden. Vgl.: I. Zarnowskij, Das Konzert von Guardi in der Münchener Pinakothek, in der Zeitschrift „Starye Gody" 1911, Mai.

die russischen Aristokraten immer mehr in ihren Bann zieht[33]). Die katholische Kirche erscheint vielen von diesen russischen Adligen als die Verkörperung der europäischen Einheitsidee, als die einzige Vertreterin der göttlichen Idee auf Erden. Es ist die alles bezwingende einheitliche Weltanschauung, die tiefste Verbundenheit der katholischen Idee mit dem Schicksal der abendländischen Menschheit, die die Golytzins und Naryschkins, die Wolkonskijs und Stroganows, die Tolstojs und Menschikows zwingt, ihren väterlichen Glauben zu verleugnen und zum Katholizismus überzutreten, in dem sie ihr Ideal erblickten.

Es gehört zu den zweideutigen Vorrechten russischen Geistes, dasjenige, was ihm als Ideal erscheint, mit eigensinniger Folgerichtigkeit bis zum Äußersten durchzuführen.

Es ist daher nicht zu verwundern, daß die Übertritte im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts immer häufiger werden und im Anfang des 19. Jahrhunderts, dank der katholischen Restaurationsphilosophie, ihren Höhepunkt erreichen: ein Teil der damals heranwachsenden Generation der feudalen russischen Aristokratie wird katholisch. Dadurch erhält die russische Italienschwärmerei bestimmter Kreise besonderen religiös-kirchlichen Unterton. Das antike Rom wird in der Vorstellung der adligen Proselyten durch das mittelalterlich-päpstliche verdrängt.

Das Bild der italienisch-russischen Beziehungen, so wie sie uns im Laufe des 18. Jahrhunderts entgegentreten, wäre jedoch nicht vollständig, wenn man nicht der russischen Akademiestipendiaten gedächte, die in Rom oder Venedig ihre Ausbildung erhielten. Seit 1764 wurden alle drei Jahre 12 Maler der 1758 gegründeten Akademie der Künste nach Rom und Paris zwecks weiterer Ausbildung gesandt.

Die russischen Akademiestipendiaten geraten in Rom bald völlig in den Bann des herrschenden Klassizismus. Die Malerei der russischen Klassizisten wurzelt nicht im Leben, sondern ist retrospektiv und pseudoklassisch. Die russischen Maler „blickten durch philologische Brillen in die Welt der Antike hinein“, sie werden slavische Nachahmer eines Raphael Mengs, eines Vieu (Lossenko) oder eines Botoni (Sokolow). Winckelmann machte sich auch diese russischen Klassizisten zu eigen[34]).

---

[33]) N. Moroschin, Die Jesuiten in Rußland von der Regierungszeit Katharinas bis auf unsere Zeit. 2 Bde. Petersburg 1867—1870. S. auch Pypin, Die soziale Bewegung unter Alexander I. Petersburg 1918. 5. Aufl. Ders: Skizzen über Literatur und Gesellschaft unter Alexander I. Petersburg 1917 (alle erwähnten Werke russisch). Masson, Geheime Memoiren. München 1917. D. Tolstoi, Le catholicisme en Russie 1869 I, II.

[34]) Gollerbach, Die russische Portätmalerei im 18. Jahrhundert. Petrograd 1923. S. 27 ff. (Russisch.) J. Grabar, Geschichte der russ. Malerei. Moskau 1909. B. I, S. 52—62. (Russisch.)

„Kolorit, Licht und Schatten machen ein Gemälde nicht so schätzbar, wie die edle Kontur", schrieb Winckelmann damals.

Die russischen Akademiker zogen die letzten Konsequenzen aus dieser Lehre. Zahmheit, Eklektizismus, Farbenblindheit und Schema war das Ergebnis. Eine eisige marmorne Kälte wehte von den Bildern eines Sokolows oder eines Egorows[35]).

Ein so eigenwilliger Maler wie Lossenko büßt während seines fünfjährigen Aufenthaltes in Rom seine Selbständigkeit ein und kehrt als Nachahmer Poussins und Schüler Winckelmanns heim[36]).

Wohl gibt es auch Ausnahmen. Nicht in Rom, sondern im farben- und lichtgesegneten Venedig entdeckt ein russischer Akademiestipendiat, was ihm die Akademie nicht geben konnte. Ist es zu verwundern, daß der erste russische Landschaftsmaler F. Alexejew dem zauberhaften Bann dieser märchenhaften Stadt verfiel, die aus den Wassern aufzutauchen scheint und deren marmorne Paläste mit ihren Säulen und Balkons geheimnisvoll sich in den stillen Wassern widerspiegeln[37]).

Im Jahre 1773 kam der zwanzigjährige Alexejew nach Venedig und während seines sechsjährigen Aufenthaltes in der tänzelnden, flanierenden, Feste feiernden Lagunenstadt lernte er sie mit den Augen Belottos und Guardis sehen. Nach Rußland zurückgekehrt, wurde er zum russischen Canaletto. In Petersburg fand er sein zweites Venedig. Die lichte Ferne und die majestätische Weite der nordischen Palmyra weckte in ihm venezianische Erinnerungen. Auch in Petersburg fand er die aus Licht und Wasser geborene Atmosphäre, den Widerschein des flimmernden Lichtes auf dem breiten Strom, hinter dem sich in seltsamer Beleuchtung die monumentale Front der Paläste und Kirchen erhob und in ihrer vertikalen Statik wie ein Wunder wirkt. Das alles suchte er in seinen Petersburger Veduten festzuhalten.

Seine Ansichten des Palaiskais, der Börse und der Admiralität mit den kleinen an Guardi erinnernden Menschengruppen im Vordergrund, mit dem warmen bräunlichen Ton der gesteigerten Lichtwirkung bedeuteten ein Novum in der russischen Prospektmalerei.

---

[35]) O. Wulff, Geschichte der neurussischen Malerei. Augsburg 1932. S. 84—95. J. Hasselblatt, Historischer Überblick der Entwicklung der kaiserlich-russischen Akademie der Künste in St. Petersburg. Petersburg-Leipzig 1886. Kondakow, Das Jubiläumsbuch (sprawotschnik) der Kais. Akademie der Künste (1764—1914). Petersburg 1914. (Russisch.) A. Trubnikow, Die ersten Stipendiaten der Kais. Akademie der Künste im XVIII. Jahrhundert, in der Zeitschrift „Starye Gody" 1909 und 1916.

[36]) Wulff, a. a. O., S. 43 f. S. auch Ernst, Lossenko in der Zeitschrift „Starye Gody" 1914. Stählin, a. a. O., S. 277 ff.

[37]) Wulff, a. a. O., S. 91. Nikolskij, Geschichte der russischen Kunst. Petrograd-Berlin 1928 (Russisch).

Das russische Italienerlebnis des 18. Jahrhunderts macht, wie wir sahen, all die Etappen durch, die das europäische Italienerlebnis der entsprechenden Zeit kennzeichnet.

Vom Gewahrwerden Italiens bis zur Entdeckung der landschaftlichen Schönheit, von der römischen Ruinenromantik bis zur Offenbarung der venezianischen Atmosphäre, von der Begeisterung für italienische Musik und italienisches Theater bis zur Bewunderung der architektonischen Formen des klassischen Landes, die nach Petersburg verpflanzt, den Russen die Antike noch vertrauter machen mußten, von der Ehrfurcht für den Katholizismus bis zur leidenschaftlichen Liebe für die italienische Malerei — die gesamte Erlebnisskala der europäischen Italienschwärmer wurde auch von den Vertretern „des neuveränderten Rußlands" durchgemacht.

Dem 19. Jahrhundert blieb es vorbehalten, die empfangenen Eindrücke zu vertiefen, zu erweitern und in Bild- und Wortsymbolen zu verdichten.

---

# Bemerkungen

---

## Amarna*)

Von

Gerh. v. Mutius

Wie sehr Kunst und Leben zusammenhängen, wie gewaltsam jede Trennung des Ästhetischen vom Historischen wäre, oder, noch allgemeiner gewandt, wie sehr Form und Inhalt sich gegenseitig bedingen und bestimmen, dafür sind die Ausgrabungen von Amarna, die eine besondere internationale Anziehungskraft innerhalb der Berliner Sammlungen ausüben, ein überzeugendes Beispiel. Denn erst auf dem Hintergrund jenes einzigartigen Dramas, das die Geschichte des Ketzerkönigs Amenophis IV. fast 1½ Jahrtausende vor Christi Geburt zu einem so geheimnisvollen Kapitel der Menschen- und Religionsgeschichte gemacht hat, gewinnen alle die zarten Darstellungen, namentlich die Porträts aus dem Bildhaueratelier des Thutmosis, in denen der wertvollste Teil der Amarnafunde besteht, jene suggestive, jene Strahlungs-Kraft, die überzeitliche Bedeutung, durch welche sie dem liebevollen Beschauer von heute etwas ganz Persönliches sagen und sind.

Vergegenwärtigen wir uns kurz die geschichtliche Lage. Nachdem um 1800 a. Chr. das sogenannte mittlere ägyptische Reich unter dem Ansturm der aus Asien herandrängenden Hyksos zusammengebrochen war, setzte nach 1600 eine Bewegung gegen den Landesfeind ein, an der das ganze ägyptische Volk sich erhob und auflebte, und die von der Defensive zum Angriffe übergehend schließlich große Gebiete Vorderasiens in Abhängigkeit von Ägypten brachte. Dieses sogenannte Neue Reich war das erste uns bekannte Weltreich längeren Bestandes. Die Ägypter waren in dieser Erhebung zu einem kriegerischen Volk geworden, welches das neu aufgekommene Kampfmittel des rossebespannten Streitwagens in gegen früher sehr veränderten Schlachten den entwickelten und gleichfalls kriegerischen Völkern Vorderasiens gegenüber zu handhaben gelernt hatte. „Es herrschte der Geist des Rittertums mit seinem Tatendrang und Schwung, dem Glanz höfischen Lebens und der Verklärung des Kampfes.“ Reichtum und Kulturgut aller Art strömte nun aus Asien nach Ägypten herein. Auf die Kämpfe folgten Zeiten sicheren Genusses, verfeinerten Prunkes. Der Hausrat wurde von erlesenem Geschmack. Den Höhepunkt dieser Periode bildete die fast vierzigjährige Regierung Amenophis III. um 1400 a. Chr. Der Nachfolger dieses glänzenden Herrschers auf der Höhe der Macht war der aus der Ehe mit der Königin Teje entsprossene „Ketzerkönig“ Amenophis IV. Die Königin Teje soll nicht besonders vornehmen Standes gewesen sein. Aber daß sie ein starker und ursprünglicher Mensch, daß sie das war, was Goethe „eine Natur“ nannte, sagt uns schon der herrliche kleine holzgeschnitzte Kopf, der nach ihr benannt ist. Alles daran ist Kraft und glühendes Leben. Mit ihr ist vielleicht jene

*) Grundlage dieser Gedanken über Amarna bildet die 7. Sendschrift der Deutschen Orientgesellschaft 1931 „Amarna in Religion und Kunst“ von Heinrich Schäfer.

Genialität auf den ägyptischen Thron gedrungen, die in der Religionsgründung Amenophis IV. ebenso wie in den künstlerischen Dokumenten dieser Periode, dem sogenannten Amarnastil, ihren Ausdruck gefunden hat. Genialität aber bedeutet allem Durchschnittlichen und Sozialen gegenüber höchste individuelle Zuspitzung. Der geniale Mensch schöpft seine Produktivität aus der einsamen Zwiesprache mit dem Universum.

Wenn wir den mächtigen Widder aus Granit mit der goldenen Sonnenscheibe zwischen den Hörnern sehen, den Amenophis III. dem führenden Gotte der Volksreligion „Amun" geweiht hatte — es ist nur ein Stück aus einer ganzen Allee von Widdern —, so wird er uns zu einem wundervollen Bild jener geschlossenen sozialen Form, die das politisch und kriegerisch vordringende Ägypten damals gehabt haben muß. Schon im Material spricht sich der Wille zur Dauer aus. Die religiösen und politischen Kräfte erscheinen hier noch in untrennbarer Verbindung. Die Religion rechtfertigt und verklärt den Staat, und der Staat vertritt seine Religion. Dieser Widder Amenophis III. repräsentiert so recht die gefestigte Orthodoxie staatlicher und religiöser Gesinnung. Er ist aber auch ein Symbol für die Schönheit und Kraft, die ein geschlossenes soziales Gebilde ausstrahlt. Auf diese Art von Erfüllung, das Aufgehen in einem sozialen Ganzen mit Abschließungstendenz nach außen, ist der Mensch offenbar zunächst von der Natur angelegt, und mit dem größeren Teil unseres Wesens können wir gar nicht anders, als diesem Imperativ folgen. Wie bewundern geprägte Völkertypen, festgefügte Staatswesen, alle geschlossenen und damit auch exklusiven Kulturen.

Und doch ist auch dies nicht das letzte Wort, das die mütterliche Natur uns zu sagen hat. Sie weiß noch um ein größeres Geheimnis ihrer eigenen Schöpferkraft und legt dies in die Produktivität des Einzelmenschen, der dadurch zum Vertreter einer höheren Natur, zum höheren Vertreter der Natur auch der geschlossenen sozialen Gruppe gegenüber wird. Zwar lebt im Grunde auch die geschlossene soziale Form von jenem Überschuß, den der Einzelmensch gegenüber einer insektenhaften sozialen Arbeitsteilung darstellt. Denn auch die soziale Funktion kann von dem Einzelnen immer nur in leicht abgewandelter Form nach Maßgabe seiner besonderen Anlagen und Neigungen erfüllt werden. Sonst gäbe es keine menschliche Geschichte, deren treibendes Prinzip durchaus auf jener individuellen Zuspitzung der menschlichen Produktivität beruht. In dem genialen Einzelmenschen aber wird der schöpferische Vorstoß der Natur über alles bereits sozial Erreichte, Zuständliche hinaus sozusagen isoliert, als Einzelerscheinung sichtbar. Oder vielmehr diese an sich stets heimlich und verborgen bleibende Kraft bildet, wenn sie soziale Resonanz findet, den Mythus vom großen Einzelmenschen.

Amenophis IV. werden wir Genialität auf keinen Fall absprechen können. Ob er als großer Mann im Heroensaal der Weltgeschichte gelten soll, hängt davon ab, welcher Maßstab angelegt wird. Während seiner eigenen Regierungszeit galt er vermutlich weithin dafür, da aber seine Religionsgründung sein Leben nur wenig überdauert hat und von einer heftig einsetzenden Reaktion bald wieder vernichtet wurde, mußte er im Bilde späterer Zeiten eben zum „Ketzerkönig" werden. Er war seiner Zeit und seinem Volke zu weit voraus, als daß sie ihm hätten folgen können. Aber gerade sein politischer Mißerfolg, das sozusagen Unvollendete seiner geschichtlichen Gestalt, macht sie auch für uns Heutige noch zu einem lebendigen Ansatz, zu einem noch nicht voll eingelösten Versprechen. Seine Mängel sind die Bedingungen seiner besonderen Bedeutung und umgekehrt.

Der Amarnastil spiegelt etwas wie einen neuen Ansatz zum Leben, als dessen Wurzel wir eine persönliche religiöse Ergriffenheit und Genialität des Königs selber

zu ahnen glauben. Charakteristisch für den Amarnastil ist in den überkommenen Porträts besonders die Betonung des Mundes und des Auges im menschlichen Gesicht. Ein mit dem Rausch der Sinne sich verbindender Rausch des Geistes scheint in der Amarnakunst auszustrahlen. — Das alles mutet uns manchmal als schwüler und ekstatischer Orient an und ist jedenfalls weit entfernt von dem Griechentum und dem in der griechischen Plastik eigentlich durch alle Phasen ihrer Entwicklung sich behauptenden Kultus des Normalen, Gesetzmäßigen, Gesunden. Wenn wir z. B. auf den herrlichen Torso der Berliner Sammlung blicken, der als antike Kopie nach dem Doryphoros des Polyklet bezeichnet wird, so fällt einem sofort das Goethewort ein: „Alles Willkürliche, Eingebildete fällt da zusammen. Da ist die Notwendigkeit, da ist Gott." — An diesem Maßstab gemessen könnte man in dem Amarnastil etwas Krankhaftes finden. Aber wäre er mit einem solchen Urteil erledigt? — Gibt es in der Natur ein isoliert Krankes oder Gesundes? Durchdringen sich im lebendigen Menschen nicht Krankheit und Gesundheit immer wechselseitig? — Ist es nicht die Tiefe und der Adel der Krankheit, daß wir in ihr lebendig erfahren, was uns fehlt, daß sie unser Wesen stärker auf das Ganze, das Unendliche spannt?! Daß also in ihr ein neuer Lebensauftrieb, eine neue Gesundheit schlummert?! Bedeutet Goethes Wort von der „Produktivität des Unzulänglichen" nicht in der Umkehrung auch eine gewisse Unfruchtbarkeit des Normalen, die „Melancholie alles Fertigen"?!

König Amenophis IV. wird von einigen heutigen Betrachtern als ein Ausbund von Häßlichkeit empfunden. Seine Körperformen haben auf den vorhandenen Reliefdarstellungen wenig von männlicher Kraft und Gesundheit, sondern einen Zug ins Weibliche, Sinnliche, Schlaffe. Beim König wie bei seinen Angehörigen begegnen wir vielfach einer eigentümlich stilisierten Kopfform, die fast wie die Glorifizierung einer Anomalie anmutet. In dem Realismus des Amarnastils glaubt man manchmal eine Freude zu spüren, gerade die bisherigen konventionellen Schönheitsvorstellungen zu durchbrechen. Aber dieser Realismus ist, trotzdem er sich selber als Dienst der Wahrheit empfindet (der König wird derjenige genannt, der von der Wahrheit lebt), doch vor allem Lebens- und Gefühlssteigerung, die durch eine besondere „Eigenschönheit der Linie" zusammengehalten und sozusagen aus einem neuen Prinzip heraus idealisiert wird. Der Amarnastil zeugt von einer besonderen Lebensintensität und hat seine eigene nicht vergleichbare Schönheit.

Der vom König ausgehende religiöse Durchbruch war dazu angetan, sozusagen dem neu gegründeten Weltreich auch einen besonderen Gehalt, eine neue raison d'être zu geben. Sollten diese Länder wirklich zusammenwachsen, so mußte auch die isolierende Lokalreligion Ägyptens noch überwunden werden und ein erweitertes Lebensgefühl an seine Stelle treten. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint die religiöse Reform und Neugründung des Königs Amenophis IV. keineswegs als unpolitisch. Ähnlich wie später das römische Weltreich zu einer geschichtlichen Bedingung für die Entwicklung des Christentums wurde, hat auch die Ausweitung der ägyptischen Herrschaft bei der Entstehung der Amarnareligion mitgewirkt, ohne daß etwa die Absicht ihres Stifters irgendwie ins Politische umgedeutet werden dürfte. Wenn wirklich in der Amarnazeit ein Rausch der Sinne und ein Rausch des Geistes als besonderes Wechselspiel gegenseitig sich befruchtender Kräfte vor uns steht, so ist sie gerade in dieser ihrer Selbstgenugsamkeit, ihrer reinen Gegenwart als unpolitisch charakterisiert. Es liegt aber nicht so, als ob menschliche Dinge nur an politischem Maßstab zu messen wären. Der Mißerfolg dieser Religions*gründung* sagt noch nichts gegen die Amarnareligion selber. Auch die Kulturblüten des alten Griechenland, der italienischen Renaissance, der klassischen deutschen Literatur verlieren dadurch nichts an ihrem Eigenwert, daß sie mit politischen Ver-

fallserscheinungen eng verbunden erscheinen. Einer Zeit wie der unsrigen muß aber eine religiös und künstlerisch so lebendige und erfüllte Epoche wie die Amarnaperiode, gerade weil wir in dem entgegengesetzten, dem praktischen Lebenssinn uns zu verlieren Gefahr laufen, zu einem Wunschbild werden, in dem sich vieles verwirklicht darstellt, dessen wir heute entbehren.

Der Strahlenatôn, die Sonne, welche Amenophis IV. über alle traditionellen und lokalen Bindungen hinweg in das Zentrum nicht nur des eigenen Lebens, sondern des ägyptischen Gottesdienstes rücken wollte, bedeutet uns heutigen ebenso sehr eine Macht wie den Ägyptern des 14. Jahrhunderts vor Christi Geburt.

*„Und die Sonne Homers,*
*Siehe, sie lächelt auch uns!“*

so hat Schiller diesen Gedanken zum Ausdruck gebracht, während der greise Goethe zu Eckermann sagt:

„Fragt man mich, ob es in meiner Natur sei, die Sonne zu verehren, so sage ich abermals: durchaus! Denn sie ist gleichfalls eine Offenbarung des Höchsten, und zwar die mächtigste, die uns Erdenkindern wahrzunehmen vergönnt ist. Ich anbete in ihr das Licht und die zeugende Kraft Gottes, wodurch allein wir leben, weben und sind, und alle Pflanzen und Tiere mit uns.“

Andererseits dürfen wir den Strahlenatôn vielleicht auch nicht zu sehr naturalisieren. Wenn auf den Reliefs König und Königin oder auch der König mit seinem Schwiegersohn unter der Strahlengarbe seines Segens dargestellt sind, so erscheinen am Ende der Strahlen kleine Hände, die Leben und Glück herabreichen. In dieser Vermenschlichung des göttlichen Prinzips, des Verkehrs zwischen Gott und Mensch liegt zum mindesten der Ansatz zur Überwindung eines bloß pantheistischen Naturalismus. Die Verehrung der Sonne muß sich, um lebendig zu werden, zu deren Vermenschlichung steigern, wodurch sie allerdings umgekehrt sich alsbald zum sichtbaren Symbol einer jenseitigen Macht wandeln muß. In diesem Sinne ist die Religion, zu der König Amenophis IV. sich bekannte, gewiß ein zeitloser menschlicher Besitz.

Und wenn man frägt, womit das kostbare Gefäß dieses neuen Glaubens nun erfüllt wurde, oder in welcher menschlichen Haltung er sich auswirkte, so lautet die Antwort: Weltoffenheit und Gemeinschaft.

„Wahrheit, Licht, Liebe, Leben“, das sind die Worte, die auf den Inschriften immer wiederkehrend die Ideale darstellen, denen die Amarnazeit nachlebt. Dabei seien Wahrheit und Licht als Weltoffenheit zusammengefaßt, während Liebe und Leben sich wechselseitig durchdringen, wofür auf Fichtes „Anweisung zum seligen Leben“ verwiesen werden darf, in der wunderbar naiv gesagt wird:

„Das Leben ist notwendig selig, denn es ist die Seligkeit. Der Gedanke eines unseligen Lebens hingegen enthält einen Widerspruch“, und weiter: „Das Leben ist selber die Seligkeit. Anders kann es nicht sein: denn das Leben ist Liebe, und die ganze Form und Kraft des Lebens besteht in der Liebe und entsteht aus der Liebe.“

Der Weltoffenheit liegt das Prinzip der Gemeinschaft bereits zu Grunde. Nur in dem zielsetzenden Gedanken der Gemeinschaft, in der Liebe, vermag sie sich zu vollenden.

Das Licht ist dasjenige Element, welches alle Dinge sichtbar macht, welches die Welt sozusagen für uns öffnet. Die rechte Antwort auf diese Erschließung der Dinge, diese Offenbarung ist, daß auch wir uns der Welt öffnen, daß wir den Gemeinschaftsbezug in derselben Weite suchen, in der die Sonne, das Licht uns das All aufschließt. Der Mensch soll als eine geistige Sonne dem an ihn ergehenden Appell des Lichts antworten.

Abstrakt stellt sich dieser Lichtkult in der Amarnakunst durch den immer wieder dargestellten Strahlenatôn selber dar. Konkret aber wirkt sich das Prinzip zunächst in einem allen konventionellen Verschönerungen abholden Realismus aus. Alle Bewegungen werden natürlicher, gelöster. Der König tritt in den Darstellungen nicht in majestätischer Vereinsamung, sondern mit Gattin und Kindern oder mit dem von ihm offenbar besonders bevorzugten Schwiegersohn auf. Auf einem Relief reicht die Königin dem lässig dastehenden Gemahl Blumen, auf einem anderen bindet sie ihm einen goldenen Halskragen um. Die laufende Leibwache des Königs ist auf das Lebendigste in der Bewegung erfaßt. Wunderbar eindrucksvoll die musizierenden Blinden mit dem Harfenspieler an ihrer Spitze! Auffliegende Enten im Schilf erscheinen als Dekoration des Fußbodens. Die Möbel zeigen gegenüber der früheren steifen Würde eine gelöste, bewegte, den praktischen Anforderungen angepaßte Eleganz. Vor allem aber bekundet sich jene menschliche Aufgeschlossenheit in der Auffassung und Darstellung des Nebenmenschen, im Porträt.

Die erhaltenen Köpfe erscheinen nicht nur als die ältesten, sondern gehören auch zu den gelungensten Porträts aller Zeiten. Wie deutlich ist aus der Maske Amenophis III. die lange Krankheit abzulesen, mit der dieser Weltherrscher gegen Ende seiner langen Regierung seinen Tribut an die menschliche Endlichkeit und Gebrechlichkeit zahlen mußte. Wie lebendig erstehen die Königin, der König, die Königin-Mutter, Kinder und Höflinge vor uns! Auf die Münder und die Augen als die eigentlich sprechenden Teile des Gesichts scheint sich das Interesse der Darstellung zu konzentrieren. Man glaubt in ihrem Zusammenspiel zu sehen, wie der Rausch der Sinne sich in einen Rausch des Geistes umsetzt. Und doch trägt dieser Realismus das Gepräge einer so festen Stilisierung, daß alle diese Porträts sich auch wieder untereinander ähnlich sind. Ein besonderer Rhythmus und Adel der Linie verbindet sie. Diese Kunst hat ihren eigenen Schönheitsbegriff und Schönheitskultus, der uns neben dem griechischen als orientalisch anmutet. Jene in Kairo befindliche Zeichnung auf Kalkstein, die eine Prinzessin bei der Mahlzeit darstellt, wirkt wie eine persische oder indische Miniatur. Die Amarnakunst umschließt ein sinnlich-übersinnliches Geheimnis. Wenn das französische Wort: „l'art est une promesse de bonheur“ in glücklicher Vereinfachung alles zusammenfaßt, was die Menschen immer wieder zur Kunst hinzieht, so spiegelt der Amarnastil, auch gerade in seinen rein formalen Elementen, in der „Eigenschönheit der Linie“, wie sie z. B. in dem Profil des Ketzerkönigs verführerisch zum Ausdruck kommt, einen Lebensreiz, der wiederum als eine geheime Aufforderung zum Nachleben zu uns spricht.

Als literarisches Dokument der Amarnazeit besitzen wir vor allem den schönen Sonnenhymnus, den man in Parallele zu dem Sonnenlied des heiligen Franz von Assisi gestellt hat. Und gewiß liegt in der persönlich gesteigerten, lebendigen Religiosität des Ägypterkönigs rund 1300 Jahre vor und des Armen von Assisi fast ebenso lange nach Christi Geburt über die Spanne von mehr als 2½ Jahrtausenden und den unermeßlichen Abstand ihrer sozialen Stellung hinweg in erschütternder Weise etwas Gemeinsames. Aber vielleicht hat der liebevolle Schilderer der Amarnazeit, Heinrich Schäfer, recht, und vielleicht rührt er damit an eine noch lebendigere Fiber des heutigen deutschen Menschen, wenn er Hölderlins Sang an den Äther, gleichfalls die dichterische Blüte einer höchstpersönlichen religiösen Erhebung, zum Vergleich und zur Illustrierung der Amarnareligion heranzieht.

*Aus dem Sonnengesang von Amarna:*

*„Du erscheinst so schön im Lichtorte des Himmels,*
*du lebendige Sonne, die zuerst zu leben anfing!*

*Du bist aufgeleuchtet im östlichen Lichtorte*
*und hast alle Lande mit deiner Schönheit erfüllt.*
*Du bist schön und groß, glänzend und hoch über allen Landen.*
*Deine Strahlen umfassen die Länder, bis zum Ende alles dessen,*
*was du geschaffen hast;*
*du bist die Sonne und dringst eben deshalb bis an ihr äußerstes Ende.*
*Du bändigst sie deinem geliebten Sohne.*
*Du bist fern, und doch sind deine Strahlen auf der Erde;*
*du bist im Angesicht der Menschen, und doch kennt man deinen Weg nicht.*
*Gehst du zur Rüste im westlichen Lichtorte*
*so ist die Welt in Finsternis, wie im Tode.*
*Die Schläfer sind in der Kammer, die Häupter verhüllt,*
*nicht kann ein Auge das andere sehen.*
*Gestohlen werden alle ihre Sachen, während sie unter ihren Häuptern*
*liegen;*
*sie merken es nicht.*
*Jedwedes Raubzeug kommt hervor aus seiner Höhle,*
*alles Gewürm beißt!*
*Die Finsternis ist für sie verlockend wie für andere Wesen eine Feuerstatt.*
*Die Welt liegt in Stille, denn der sie schuf, ist zur Rüste gegangen*
*in seinem Lichtorte.*

*Im Morgengrauen leuchtest du wieder auf*
*und glänzest aufs Neue als Sonne am Tage.*
*Du vertreibst die Finsternis,*
*sobald du deine Strahlen spendest.*
*Die beiden Länder sind in Festesstimmung.*
*Die Menschen erwachen und stellen sich auf die Füße;*
*du hast sie sich erheben lassen.*
*Gewaschen wird ihr Leib, sie nehmen die Kleidung,*
*ihre Arme erheben sich in Anbetung, weil du erschienen bist.*

*Die ganze Welt tut ihre Arbeit;*
*alles Vieh befriedigt sich an seinem Kraute;*
*Bäume und Kräuter grünen.*
*Die Vögel fliegen auf aus ihrem Neste,*
*ihre Flügel erheben sich in Anbetung zu dir;*
*alles Wild hüpft auf den Füßen;*
*alles, was da fleucht und kreucht,*
*sie leben, nachdem du ihnen wieder aufgeleuchtet bist.*

*Die Schiffe fahren stromab und stromauf;*
*jeder Weg ist wieder geöffnet, weil du erschienen bist.*
*Die Fische im Strome springen vor deinem Angesichte,*
*deine Strahlen dringen bis ins Innere des Meeres.“*

Dazu aus Hölderlins

*„An den Äther“*

*„Treu und freundlich, wie du, erzog der Götter und Menschen*
*Keiner, o Vater Äther! mich auf; noch ehe die Mutter*
*In die Arme mich nahm und ihre Brüste mich tränkten,*
*Faßtest du zärtlich mich an, und gossest himmlischen Trank mir,*

*Mir den heiligen Odem zuerst in den keimenden Busen.*
*Nicht von irdischer Kost gedeihen einzig die Wesen,*
*Aber du nährest sie all mit deinem Nektar, o Vater!*
*Und es drängt sich und rinnt aus deiner ewigen Fülle*
*Die beseelende Luft durch alle Röhren des Lebens.*
*Darum lieben die Wesen dich auch und ringen und streben*
*Unaufhörlich hinauf nach dir in freudigem Wachstum.*
*Himmlischer! sucht nicht dich mit ihren Augen die Pflanze,*
*Streckt nach dir die schüchternen Arme der niedrige Strauch nicht?*
*Daß er dich finde, zerbricht der gefangene Same die Hülse;*
*Daß er belebt von dir in deiner Welle sich bade,*
*Schüttelt der Wald den Schnee wie ein überlästig Gewand ab.*
*Auch die Fische kommen herauf und hüpfen verlangend*
*Über die glänzende Fläche des Stroms, als begehrten auch diese*
*Aus der Wiege zu dir; auch den edeln Tieren der Erde*
*Wird zum Fluge der Schritt, wenn oft das gewaltige Sehnen,*
*Die geheime Liebe zu dir sie ergreift, sie hinaufzieht.*
*Stolz verachtet den Boden das Roß, wie gebogener Stahl strebt*
*In die Höhe sein Hals, mit der Hufe berührt es den Sand kaum.*
*Wie zum Scherze berührt der Fuß der Hirsche den Grashalm,*
*Hüpft, wie ein Zephir, über den Bach, der reißend hinabschäumt,*
*Hin und wieder und schweift, kaum sichtbar, durch die Gebüsche.*
*Aber des Äthers Lieblinge, sie, die glücklichen Vögel,*
*Wohnen und spielen vergnügt in der ewigen Halle des Vaters!*
*Raums genug ist für alle. Der Pfad ist keinem bezeichnet,*
*Und es regen sich frei im Hause die Großen und Kleinen.*
*Über dem Haupte frohlocken sie mir, und es sehnt sich auch mein Herz*
*Wunderbar zu ihnen hinauf; wie die freundliche Heimat*
*Winkt es von oben herab.*"

Auch auf die Psalmen 104, 148, namentlich aber den herrlichen 139, sei verwiesen.

Wenn in der bekannten Modellbüste der Königin Nofretête der ausgeführte farbige Realismus der Darstellung uns nahebringt, wie ähnlich die vornehmen Frauen aller Zeiten untereinander sind, wenn wir fühlen, dieser grande dame könntest du heute begegnen (vergessen wir darüber aber nicht den mystischen Zusatz, den ihr Name erhielt: „der Schönste der Schönen ist der Atôn"), so spricht doch aus manchen anderen der leichtgetönten, zum größeren Teil aber nicht mehr farbig auf uns gekommenen Porträtskizzen ein eigentümlich die Wirklichkeit überfliegender, ein ekstatischer Lebensrausch zu uns. Irgendwie zeugen sie von einer großen Trunkenheit, einer göttlichen Mania, in welche diese späten Funde einer längst verschütteten Zeit auch noch den heutigen Beschauer hineinzuziehen versuchen.

Zu dem in seiner Schlichtheit Ergreifendsten, was die Amarnazeit uns hinterlassen hat, gehören die Bruchstücke einiger nachgebildeter menschlicher Glieder, ein wunderbarer Fuß, ein rührend zarter Frauenarm und schließlich vor allem jene beiden ineinander ruhenden Hände des Königs und der Königin! Hier spricht das blumenhaft Zarte des Amarnastiles in höchster Vollendung zu uns. Jene ineinander gelegten Hände sind aber über den nur künstlerischen Schmelz hinaus ein innigster Ausdruck des Prinzips der „Gemeinschaft", in dem wir das geistige Gegenbild oder, wenn man will, den „Sinn" des „Strahlenatôns" fanden.

Diese ineinander gelegten Hände sind ein Ende und ein Anfang, Geborgenheit und Verpflichtung zugleich. Sie sind Weltoffenheit, Weltverbundenheit und doch auch der Entschluß, an einer bestimmten eingegangenen Bindung festzuhalten und diese Erweiterung des „Ich", diesen Zusammenklang, diesen Wert nach außen zu vertreten, zu verteidigen, damit in Kampf und Opfer das Glück der Gemeinschaft sich noch weiter vertiefe und bewähre.

Die Religionsgründung Amenophis IV. war eine revolutionäre Tat der Liebe. Daraus zieht der Amarnastil auch für uns Heutige seinen Adel.

---

## Das Gespräch mit dem Tode I

Von

Gerh. v. Mutius

Hermes, der die Seelen mit seinem Stab ins Schattenreich geleitet, ist auch der Führer der Musen. Es gibt keine Kunst ohne eine tiefe innere Beziehung zum Tode.

*„Wenn in der lauen Sommerabendfeier*
*Durch goldne Luft ein Blatt herabgeschwebt,*
*Hat dich mein Wehen angeschauert,*
*Das traumhaft um die reifen Dinge webt."*

Im Bereich der Plastik scheint die Gräberkunst, namentlich im Beginn der Entwickelung, auch äußerlich die führende Rolle zu spielen.

In Ägypten waren Religion und Kunst wesentlich Totendienst. Alles bewegte sich um „den absoluten Geheimniszustand", in den nach dem Worte des Novalis der Mensch durch den Tod erhoben wird. Das gegenwärtige, irdische Leben erschien nur als die Vorbereitung dazu.

So war das griechische Lebensgefühl von Anfang an nicht. Den Griechen war der Tod nur ein Anlaß, dem Leben zu dienen, das Leben zu preisen. Das schlichte Wort auf der frühen Grabstelle eines griechischen Jünglings: „So schön war er, als er starb" und die Vorstellungen, die Homer uns über das Schattenleben der Verstorbenen vermittelt, geben dem starken Gegenwarts- und Wirklichkeitsakzent Ausdruck, der die griechische Gesittung bestimmte.

Wo beide Sphären sich schneiden, muß etwas sehr Eigenartiges entstehen. In diesem Sinne ist jene Leihgabe aus der ägyptischen Abteilung merkwürdig, die gegenwärtig unter den frühen griechischen Plastiken der Berliner Sammlungen Aufstellung gefunden hat. Es ist das Haupt eines steinernen Sarges, der nach ägyptischer Sitte den Körperformen des Verstorbenen folgend, ihn sozusagen noch einmal mumifiziert und gewickelt mit freiem Antlitz in Stein darstellen sollte. Wie diese Darstellungsweise sich später auf das Porträt zu entwickelte, kann man in der ägyptischen Abteilung verfolgen.

In unserem nach ägyptischer Überlieferung gestaltenen, aber doch griechisch empfundenen und herausgearbeiteten Totenhaupt sehen und erleben wir eine eigentümliche Mittellage zwischen der ägyptischen und der griechischen Todesbetrachtung.

Auf diesen durchaus lebendig menschlichen und menschlich schönen Zügen liegt doch etwas Definitives, eine „Vollendung", die sie dem Leben entrückt. Es bleibt die Darstellung eines höheren, des eigentlichen Zustandes, und doch ist der Schmelz und der Reiz diesseitigen Lebens nicht ganz verklungen. Die Züge haben nichts Persönliches. Sie sind typisch, allgemein und erinnern an jene tragenden Frauen-

häupter, die Karyatiden, nur daß hier ein herber weltabgewandter Zug daran gemahnt, daß eben ein „in den absoluten Geheimniszustand Erhobener" uns anblickt. Es ist die ägyptisch empfundene Überlegenheit des Todes, die uns in griechischer Form „entgegenschweigt".

Diese Arbeit wird in den Anfang des 5. Jahrhunderts verlegt. Wie auf rein griechischem Boden, nur wenig früher als diese Totenmaske, der Tod empfunden wurde, davon zeugen zwei kleine Reliefs in dem archaischen Saal der Berliner Sammlung. Auf dem einen scheint ein Knabe, mit einem Fell über den Schultern, also ein Hirte, eine sich vor ihm emporrichtende Schlange zu füttern. Das andere ist ein Bruchstück, dessen grössere andere Hälfte, eine stehende nackte Jünglingsfigur darstellend, sich in New York befindet. Es ist ein kleines Mädchenhaupt, die Hand hält eine Blume, vielleicht riecht sie daran.

Hier schmeckt ein junges Leben plötzlich den Duft des Todes und dort vollzieht sich eine Art Zwiesprache mit der Unterwelt. In beiden Reliefs glaubt man den Schauer zu spüren, der das sich selbstverständlich hinnehmende Naturkind in dem Augenblick anweht, in dem seine Vergänglichkeit ihm wahrnehmbar wird.

Das Griechische daran scheint mir, daß der Ton ganz auf dem Leben und seiner unmittelbaren Gegenwart liegt.

Die Griechen waren selber so sehr Gegenwart, daß ihnen der notwendige Abstand fehlte, um ihren Begriff zu bilden. Die griechische Sprache enthält kein Wort, welches diese gerade aus dem Gegensatz gegen die beständig verfließende Zeit geborne Vorstellung, die unserem dynamischen Weltbild geläufig ist, entsprechend wiedergäbe.

---

## Das Gespräch mit dem Tode II

Von

Gerh. v. Mutius

*„Erstaunt Euch nicht auf attischen Stelen die Vorsicht*
*Menschlicher Geste? War nicht Liebe und Abschied*
*So leicht auf die Schultern gelegt, als wär' es aus anderem*
*Stoffe gemacht, als bei uns? Gedenkt Euch der Hände*
*Wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht.*
*Diese Beherrschten wußten damals: soweit sind wir's!*
*Dies ist unser, uns so zu berühren; stärker*
*Stemmen die Götter uns an, doch dies ist Sache der Götter".*

In diesen Strophen der zweiten Duineser Elegie hat Rilke in wunderbarer Weise den Eindruck festgehalten, der von vielen griechischen Grabdenkmälern, deren unsere Berliner Sammlung einige besonders schöne Exemplare enthält, auf den heutigen Beschauer ausgeht. Natürlich steckt in dieser mit der Zeit zur Gewohnheit werdenden und sich verbreiternden Gräberkunst auch etwas Handwerksmäßiges, das einer individuellen Steigerung des Gefühls und des Ausdrucks aus dem Wege geht. Und doch ist die vor dem Schicksal sich bescheidende Fassung das Leitmotiv aller dieser Abschiedsszenen zwischen Mann und Frau, Vater und Sohn, Frau und Dienerin und unter Kriegern. — Wir sind aus unserem christlichen Kulturerbe heraus zu einer sehr viel pathetischeren Auffassung des Todes erzogen. Der unendliche, einmalige, so nicht wiederkehrende Wert der Menschenseele wird erst an ihrem Verlust

so recht erfühlt und gerade von dem Leidtragenden verwirklicht. Und doch ist im Leben und in der menschlichen Natur selber dafür gesorgt, daß nach dem Verlust eines geliebten Menschen das Gleichmaß sich wieder herstellt. Wenn so mit der Zeit sein Ausscheiden aus etwas schmerzlich Unvermeidlichem zu einem innerlich akzeptierten und bejahten, zu einem Naturvorgang wird, in dem auch Vernunft liegt, so bedeutet die griechische „Fassung" gewissermassen ein Vorwegnehmen dieses Gesundungsprozesses und tut uns in ihrer sich bescheidenden Schlichtheit vielleicht gerade deshalb wohl.

Auf einzelnen Grabstelen wird aber auch die heroisch-dramatische Seite des Sterbens erfaßt und der Tod in den Anschauungsraum des Tragischen erhoben. Dafür bleibt das erschütterndste Denkmal der zusammenbrechende, helmgeschmückte Waffenläufer aus dem Museum zu Athen, der in dem Ehrenmal für die in der Türkei während des Weltkrieges gefallenen Deutschen, hoch über dem blauen Bosporus im Park von Therapia, aus Kolbes Hand der heutigen Welt wiedererstanden ist. In der Berliner Sammlung haben wir das Relief eines zu Boden gesunkenen Kriegers, über den in prachtvoller Wildheit ein Pferd hinweg galoppiert.

Ein sehr frühes Werk unserer Sammlungen aber gibt uns schließlich noch ein Beispiel für die erlöste und gesteigerte Erinnerung, in der die Verstorbenen weiterleben. Auf einer Grabstele des Peloponnes sehen wir ein Ehepaar auf einem Thron sitzen, an dessen Lehne sich hinten die Schlange der Unterwelt emporringelt. Der Mann hält einen gehenkelten Mischkrug und blickt auf den Beschauer, die Frau, nur im Profil gesehen, scheint in der rechten Hand einen Granatapfel, in der linken eine Blume zu halten. Vor dem thronenden Paar aber stehen winzig kleine Adoranten mit ihren Opfergaben. Daß den Verstorbenen Verehrung gebührt, dieser verbreitete menschliche Zug, der z. B. das Kernstück der großen chinesischen Familienreligion ausmacht, ist offenbar auch das bestimmende Motiv dieses lakonischen Reliefs. — Daß die Toten noch reiner und stärker auf uns wirken als die Lebenden, daß sie in eigentümlicher Weise allgegenwärtig sind, macht sie zu Heroen und Vorbildern. — Daß auf unserem Relief einem Ehepaar diese Huldigung zuteil wird, erinnert an ähnliche ägyptische Darstellungen, die uns heute das Gefühl geben, als sei Ägypten ein Land der guten Ehen gewesen.

---

## Vom Gespenst über den Menschen zum Symbol

Von

Gerh. v. Mutius

In dem hinteren Saal, in dem der Besitz der Berliner Museen an archaischer griechischer Kunst aufgestellt ist, befindet sich als Hauptstück die stehende Frauenfigur mit dem Granatapfel in der Hand. Sie wird meist als Göttin bezeichnet. Ganz unabhängig von aller Altertumskunde spricht jedenfalls der unmittelbare Eindruck für diese Benennung. Denn Furcht, Grauen, Erschrecken, die sich an den Anblick des Gottes knüpfen, scheinen vor allem bei der Geburt dieses Bildwerks Pate gestanden zu haben. Nicht wie bei dem neben ihr liegenden ruhenden Löwen, der in seiner grandiosen Vereinfachung und Geschlossenheit unser heutiges Auge als zeitlose Schönheit anspricht, geht von der Gestalt der Göttin ein unmittelbarer ästhetischer Reiz aus, sondern als Ausdruck des Lebensgefühles einer versunkenen Zeit zieht sie uns in ihren Bann. Man erblickt einen Hintergrund strenger dorischer

Säulen und glaubt etwas von der starren sozialen Ordnung — etwa den Gesetzen des Solon — zu spüren, die in diesem Bildwerk zusammenfassenden Ausdruck und Begründung suchte.

Ja, Furcht und Scheu vor den oberen Mächten zu erwecken, sie gespenstisch gegenwärtig und sichtbar zu machen, das erfühlen wir als die Absicht des Künstlers. Die Starre der Erscheinung wird für uns zur erschreckenden Plötzlichkeit einer Theophanie. Das konventionelle Lächeln erinnert an den spöttischen Ausdruck, der manchmal auf den Zügen eben Verstorbener liegen kann. Für uns Heutige behält die stehende Göttin etwas von einem Gespenst, das trotz Menschengestalt als ein Anderes, Fremdes in die vertraute Tageswelt tritt und deren Schein verbleichen läßt.

Und doch ist es wiederum ein Mensch, eine Frau, die uns begegnet und deutlich schon der Dämonenwelt enthoben, die aus der Wiedergabe der ältesten Parthenon-skulpturen an der Seitenwand des Saales zu uns spricht. Jener mit Wasser sich erweichende Sandstein, der sogenannte Poros, gestattete eine Behandlung, die an Holzschnitzerei erinnert und damit einer kindlichen Phantasie Raum gab, wie wir ihr in populärem Holzschnitzwerk heute noch begegnen können. Wunderbare Zeugen der Naturnähe und Naturverbundenheit sind allerdings die dramatisch bewegten Tierfiguren der verwundeten Stiere und der sich zum Kampf bäumenden Schlange, aber der dreiköpfige Dämon grenzt für uns ans Komische. — Die stehende Göttin ist ein erster Schritt zur Vermenschlichung des Göttlichen.

Einen Schritt weiter auf dieser Bahn, deren geschichtlicher Verlauf vermutlich noch nicht einmal ein Jahrhundert zählt, und wir stehen vor jener überlegenen, mit äußerster Sorgfalt frisierten und toilettierten grande dame, die auf ihrem Sessel sitzend empfängt und bei der das auch hier noch wiederkehrende Lächeln nur die Überlegenheit der hochstehenden reifen Frau zu spiegeln scheint. Diese thronende Göttin, die während des Weltkrieges vom Kunsthandel zunächst nach Paris, von da über Italien nach Berlin verschoben und dort aus einer Art inneren Auflehnung gegen das Monopol des Krieges gekauft wurde, gilt wohl mit Recht als das wert-vollste archaische Stück der Berliner Sammlung — alles an der Figur ist Adel, Rhythmus, gesteigerte menschliche Gegenwart. Nichts Unheimliches ist übrig geblieben. Nur noch die Scheu vor der Frau, vor dem numinosum in der Frau scheint die Gestalt von uns zu fordern.

Welchen Namen diese beiden weiblichen Gottheiten getragen haben, wissen wir nicht. Aber es ist auch von geringerem Belang, wie sich das Göttliche spezialisierte, und wir können die wesentlich späteren Athene-Bilder unseres Museums — vielleicht war dieser erhabene genius loci zunächst nur die Gewitterwolke mit der blitz-umzuckten Ägis, die sich von dem väterlichen Gebirge löst — als Fortsetzungen der weiblichen Götterdarstellung auffassen. — Da gibt es eine antike Nachbildung nach der Athene des Phidias, das schöne gesenkte, helmgeschmückte Haupt, das an die Statue des Städelmuseums in Frankfurt erinnert, und schließlich eine mittelgroße aufgerichtete Figur, die in Stil und Auffassung der letzteren nahesteht. Athene verkörpert das Lebensprinzip jener einzigen Stadt, auf deren vorbildliche, erzieherische Bedeutung für ganz Griechenland Thukydides hinwies. — Hier stehen wir schon mitten in geschichtlicher Wirklichkeit, hier trägt das göttliche Frauenbild das Gepräge einer Persönlichkeit, einer geschichtlichen Aufgabe. Während die stehende Göttin mit dem Granatapfel „im Unbetretenen, nicht zu Betretenden", in jenem Bereich der Mütter wohnt, zu denen Faust den glühenden Schlüssel umklammernd herabsinkt, und die thronende überlegene Frau nur allgemeine weibliche Züge trägt, dringt in dem Haupt des Phidias schon eine hellere, bewußtere Menschlichkeit durch, um schließlich in den beiden letzten Athenebildern den beson-

deren Geist athenischer Gesittung, jungfräuliche Reinheit und Wehrhaftigkeit, ein mit der eigenen Klarheit ringendes gesteigertes Bewußtsein, das Prinzip des Maßes und der Form zu versinnbildlichen.

Warum ist aber die Trägerin auch dieser Symbolik eine Frauengestalt? Wie kommt es, daß in Griechenland, in dem wesentlich nur der Mann zählte und die Frau in der Regel in dienender Stellung blieb, der Patriotismus der Athener sein Gleichnis in einer weiblichen Göttin suchte? — Darauf gibt es wohl nur die Antwort, daß überlieferungsgemäß für den Griechen die Frau als Trägerin und Hüterin des Lebens auch den geheimen in ihm wirkenden Kräften näherstand, und daß der hellenische Mann gerade diese Bindung an die dunklere weibliche Seite des Daseins als religiös empfand.

---

# Besprechungen

W e r n e r S o m b a r t : V o m M e n s c h e n. Versuch einer geistwissenschaftlichen Psychologie. Buchholz und Weiswange, Verlag, Berlin 1938.

Wenn Werner Sombart ein neues Werk veröffentlichte, so horchte die wissenschaftliche Welt auf; denn immer gab es da etwas Neues, Überraschendes, oft auch den Widerspruch Herausforderndes zu hören. Diesmal verblüfft der große Nationalökonom und Soziologe schon durch die Wahl des Themas; denn er überschreitet weit die Grenzen seiner bisherigen Arbeitsgebiete; er unternimmt im hohen Alter den kühnen Versuch einer Zusammenschau alles Menschlichen, er entwirft eine geisteswissenschaftliche Anthropologie, in der vieles, was von Biologie, Psychologie, Soziologie und andern Spezialwissenschaften getrennt behandelt worden ist, unter einen einheitlichen, imponierend weiten Aspekt gerückt wird.

Der prinzipielle Gesichtspunkt aber, unter dem Sombart die verschiedenartigsten Probleme zusammenfaßt, ist der, daß der Mensch niemals bloß als Naturwesen zu verstehen sei, sondern nur vom G e i s t e aus. Den Geist aber sieht Sombart als grundsätzlich von der Natur geschieden an, als eine Seinssphäre eigner Art, die allenthalben zwar in das Menschliche hineinwirkt, jedoch sorgfältig von allem bloß Naturhaften zu scheiden ist. Durch seinen Geist hat der Mensch eine Sonderstellung im Kosmos; der naturalistischen Deutung des Menschenlebens wird die „hominististische" gegenübergestellt. Und es wird — entgegen herrschenden Ansichten — betont, daß der Geist nicht erblich ist.

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, den ungewöhnlichen Reichtum an Problemen und Lösungen, die das Buch bietet, im Einzelnen zu erörtern. Es ist gegliedert in drei Teile: Der Mensch in seiner Eigenart; Menschen und Völker; Das Werden. Innerhalb dieser Gliederung nun werden fast alle wesentlichen Probleme der Biologie, Psychologie und Soziologie unter dem zentralen Gesichtspunkt, welche Rolle der Geist dabei spielt, in höchst selbständiger Weise behandelt. Eigenartig ist auch die Methode, insofern Sombart die ältere Literatur mit erstaunlicher Belesenheit heranzieht und gegen den Naturalismus des 19. Jahrhunderts ausspielt. Viele „Fachleute" könnten angesichts dieser historischen Kenntnis das Erröten lernen.

An dieser Stelle kann das Buch Sombarts nur insofern gewürdigt werden, als es für die Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bedeutung hat. Diese besteht zweifellos, auch wenn nur selten auf die Kunst speziell Bezug genommen wird, insofern gegen alle psychologistische oder sonstwie naturalistische Deutung der Kunst die Autonomie des Geistes auch auf dem Kunstgebiet mit aller Schärfe betont wird. Vereinzelt wird das besonders in jenen Abschnitten auch speziell erörtert, die die Ästhetizierung des Essens und der Geschlechtsbeziehungen als spezifische Vergeistung dieser Naturtatsachen beleuchten.

So überzeugend das Werk Sombarts in seinen Hauptgedanken ist, es müßte nicht von Sombart sein, wenn es diese Gedanken nicht in so zugespitzter Weise vortrüge, daß sie nicht Widerspruch erweckten. Ein solcher Widerspruch regt sich vor allem

angesichts der Kluft, die hier zwischen Geist und Natur aufgerissen wird. Allzu einseitig wird die Beeinflussung des Naturhaften im Menschen durch den Geist betont; die Bindung des Geistes an biologische und psychische Voraussetzungen dagegen wird bagatellisiert. Zugegeben, daß der Mensch als Mensch nur vom Geiste her verstanden wird; aber wir kennen doch den Geist nur als Auswirkung des Menschen; und, selbst wenn er sich zweifellos vom Leben und Bewußtsein emanzipiert, ja sich oft gegen sie richtet, irgendwie verwurzelt muß er doch auch in der Natur des Menschen sein. Das wird von Sombart gewiß nicht ganz übersehen, aber im Sinne seiner Grundthese doch in seiner Bedeutung zu wenig gewürdigt; sicher ist der Geist nicht nur ein biologisch-psychologisches Problem, sondern in seiner Gesamtheit eine kosmische Tatsache; aber Träger des Geistes ist nun doch einmal, soweit wir ihn feststellen können, der Mensch, der auch Naturwesen ist, nicht bloß Vollstrecker, sondern auch Erzeuger des Geistes.

Diese Einwände sollen den Wert des hochbedeutenden Werkes nicht herabsetzen. Es ist fesselnd, ja aufregend gerade durch den zuweilen bis zur Paradoxie gesteigerten Widerspruch gegen herrschende Meinungen. Es ist bewußte Antithese gegen viele Thesen der üblichen Wissenschaft. Aber uns scheint doch, daß die radikale Antithese zwischen Natur und Geist nicht das letzte Wort ist, daß eine Synthese ungeachtet dieser Geschiedenheit möglich ist. Die Psychologie des 19. Jahrhunderts war nicht nur eine „Psychologie ohne Seele", sondern auch eine „Psychologie ohne Geist". Was uns hier geschenkt ist, ist eine Anthropologie mit Geist, geistvoll im besten Sinne des Wortes. M-F.

---

Viktor Kraft: Die Grundlagen einer wissenschaftlichen Wertlehre. (Schriften zur wissenschaftlichen Weltauffassung, herausgegeben von Ph. Frank und Moritz Schlick, Band 11.) Verlag J. Springer, Wien 1937.

Von der Hauptalternative der Wertphilosophie her muß dieses Werk auf die Seite des Relativismus gerückt werden. Die Annahme einer objektiven Bedeutung von Werten — sei es in Form des Scheler-Hartmannschen Platonismus oder der Rickertschen Geltungsbehauptung — wird ebenso bekämpft wie die Möglichkeit einer apriorischen Intuierbarkeit der Werte als bestimmter Qualia. Wertbegriffe konstatieren vielmehr, wie Begriffe überhaupt, nach K. Ähnlichkeitsverhältnisse zwischen empirischen Gegenständen. Sie stellen „invariante Beziehungen mit variablen Gliedern" dar. Daher können sie nur an den empirisch gegebenen Gütern einerseits und den Werterlebnissen andererseits aufgewiesen werden.

K. liefert nun in der Hauptsache eine psychologische Analyse des Werterlebnisses, und zwar unter vorläufiger Zurückweisung experimenteller Methoden. Er wendet ein deskriptiv-zergliederndes Verfahren an und will aus dem Vergleich zahlreicher Fälle, die aus Tagebüchern, Fragebogenantworten, Aufsätzen u. Ä. zu entnehmen sind, Ergebnisse von typischer Gültigkeit gewinnen. Zu den Besonderheiten seines Werkes gehört dabei, daß es von der Genesis des Werterlebnisses beim Menschen überhaupt ausgeht und somit seine Induktionsinstanzen in den jugendlichen Wertungen, und zwar schon den allerfrühesten, sucht. Von diesem Material her wird Werten zunächst als ein Stellungnehmen, näher als ein auszeichnendes Stellungnehmen bezeichnet. Ausgezeichnetheit bedeutet eine irreduzible, einzigartige Qualifikation eines Gegenstandes, die ihn in seinem Verhältnis zu uns charakterisiert, so wie etwa der Charakter „Bekanntheit" eine solche letzte Eigenschaft bedeutet. Die Funktion der Auszeichnung ist von polarem Gefüge,

sie kann mit positiver (Wert) oder negativer (Unwert) Stellungnahme in qualitativ verschiedener Färbung verbunden sein.

Eine sehr ausführliche Untersuchung widmet der Verfasser dann der Frage, ob alle solche Auszeichnung letzten Endes auf Lust-Unlustmomente zurückzuführen sei. Das Ergebnis ist die Abweisung eines reinen Hedonismus. Es kommen nach K. durchaus noch weitere Quellen der Auszeichnung in Frage. Vor allem ist es die Befriedigung anlage- und entwicklungsbedingter unbewußter Bedürfnisse und bewußter Begehrungen, auf die hier, im Gegensatz zur Lust, hingewiesen wird. Die Bedürfnisse, um die es sich dabei handelt, sind vitaler, sexueller, erotischer, sozialer Art, umfassen aber auch den Stoff- und Erlebnishunger, den Neuigkeitstrieb des jungen Menschen u. A. m. Auch Gewohnheit, Suggestion und Nachahmung können Auszeichnung bewirken. Der Abschnitt über „abgeleitete Auszeichnung" schildert dann die Momente, die nicht unmittelbar, sondern durch ihren sachlichen oder logischen Zusammenhang mit Gütern Auszeichnung begründen können.

Im dritten Kapitel wird unter dem Titel „Die unpersönlichen Werturteile" die eigentliche Geltungsfrage gestellt. Worauf gründet sich gegenüber dem individuellen Erleben die Objektivität der Werturteile? Die Antwort des Verfassers lautet: unter bestimmten Voraussetzungen, z. B. dem Postulat, daß Lebenserhaltung unter allen Umständen wertvoll ist, gibt es eine Objektivität der Werturteile, die in der Tauglichkeit bestimmter Güter zur Erreichung des vorgesetzten Zweckes sowie in der allgemeinen Anerkennung innerhalb eines sozialen Ganzen wurzelt. Das aber ergibt immer nur eine bedingte Allgemeingültigkeit, die auf der Geltung des Ausgangsaxioms beruht. Für die Wertung der Axiome selbst aber gibt es keine sogenannte „emotionale Evidenz", gibt es überhaupt keine objektiven Maßstäbe mehr. Hier hat nurmehr die These des relativierenden Empirismus Raum. „Was man als die wahren, die evidenten Werte betrachtet, das sind nichts anderes als die sozial herrschenden und traditionellen Wertungen" (S. 215).

Zu einer sachlichen Diskussion mit dem Verfasser bietet außer der Grundproblematik wohl besonders die Koordination von Lust und Bedürfnisbefriedigung als Quellen der Auszeichnung Anlaß. K. vertritt dem Hedonismus gegenüber seine Behauptung, daß Bedürfnisbefriedigung nicht um der Lust willen, sondern an sich angestrebt wird, mit großem Nachdruck. Trotzdem scheint es uns, daß die Kontroverse vielleicht durch eine terminologische Einigung zu schlichten wäre. Wir zitieren folgende Sätze des Verfassers: „In der Kindheit und Jugend, in der Zeit der Entwicklung und eines Kraftüberschusses, besteht ein Bedürfnis nach Funktion der Organe und auch nach Kraftentladung. So manches, was an Betätigung in dieser Zeit auf Funktionslust zurückgeführt wird, beruht wohl einfach auf der Befriedigung dieses Bedürfnisses, ohne daß man ein Lustmoment dafür einzuführen brauchte" (S. 117). An dieser und vielen ähnlichen Stellen kann man sich kaum dem Eindruck entziehen, daß es sich nur um einen Streit um Worte handelt. Denn wir glauben — entgegen dem Verfasser — daß man ein Befriedigungserlebnis auch dann noch als lustvoll bezeichnen kann, wenn das Lustmoment nicht eklatant und als deutlich aufgreifbar in Erscheinung tritt.

Im ganzen also handelt es sich bei dem Buche Krafts nicht um eine irgendwie materiale Wertlehre, sondern um den — auf hohem Niveau unternommenen — Versuch, die Form des wertenden Verhaltens überhaupt zu kennzeichnen, allerdings nicht als apriorischer Funktionalität wie bei Kant, sondern als empirisch feststellbarer variierender Tatsächlichkeit.

Voraussetzungslos bleibt auch dieses Unterfangen nicht, denn der biologisch fundierte Utilitarismus, der durch alle spezielleren Ausführungen des Verfassers

immer wieder hindurchblickt, ist — gerade gegenüber dem Wertproblem — zweifellos schon ein gewisses Dogma. Auf diesem ihrem Boden aber ist die Untersuchung ebenso sorgfältig abwägend und vorsichtig, wie sie andererseits substanzhaltig ist, indem sie bei ihrem nicht zu großen Umfang eine überraschende Fülle von Wertungsphänomenen berührt.

Katharina Kanthack-Heufelder.

---

Martin Wackernagel: Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Leipzig, E. A. Seemann Verlag (1938).

Für den Versuch, den Lebensraum und die Schaffensbedingungen historischen Künstlertums in ihrer ganz ursprünglichen Dichte und lebendigen Realistik dem heutigen Beschauer vor Augen zu führen, eignet sich das mediceische Zeitalter, das florentinische Quattrocento in hervorragendem Maße. Nicht allein, daß es schwer fiele, einen zweiten bedeutsamen Kulturkreis von gleicher Geschlossenheit und eigenwüchsiger Prägnanz aufzufinden, mit ähnlich vielseitig gestalteten und ausnahmsweise günstigen Bedingungen zur künstlerischen Betätigung, auch der erstaunliche Reichtum an uns erhaltenen Kunstwerken und die große Anzahl urkundlicher Schriftquellen und Aufzeichnungen helfen mit zum Entwurf eines historisch möglichst einwandfreien und wahrheitsgetreuen Bildes dieser Epoche.

Über die Bedeutsamkeit der historischen Einordnung und zeitgeschichtlichen „Umrahmung" der uns oft nur in musealer Isolierung und örtlich zersprengt überkommenen Kunstwerke besteht seit Jakob Burckhardt's Renaissanceforschungen kein Zweifel mehr. Daß auch der rein formalen, „ästhetischen" Anschauung und Wertung des Kunstbestandes von dieser Seite her wichtigste Anregung und Förderung zuteil wird, ja daß gewisse grundlegend-stilbildende Faktoren nur durch historische Einsichten erklärt werden können, diese Tatsache ist durch gründliche Einzelstudien gerade auch auf dem in Frage kommenden Gebiet vielfach belegt. In der vielseitigen und konsequenten Untersuchung von Zusammenhängen kultureller, politischer und wirtschaftlicher Art, die zum Verständnis der damaligen Kunstgestaltung unerläßlich sind, bietet das vorliegende Werk Martin Wackernagels „Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance", Verlag E. A. Seemann, Leipzig, neuartige und überraschende Ausblicke. Wie durch H. Wölfflin's Kunstbetrachtungen das Auge geschult wird zur Schätzung der formalen und kompositionellen Werte, so hier der historische Spürsinn, die Fähigkeit des Ergänzens und Rekonstruierens, durch die allein das Kunstwerk aus seiner zeitlosen Isolierung, aus jenem kühlen Alleinstehen an der Museumswand befreit werden kann und wieder zurückversetzt in das ursprüngliche, bunte Rahmenwerk seiner Zeit und Umgebung. Vieles aus dem reichhaltigen Kunstbestand jener Zeiten ist doch nur auf uns gekommen wie abgerissene und zerstreute Blüten eines vielverzweigten Baumes, die in ihrer Eigenart nur dem ganz verständlich werden, der die Gesamtstruktur dieses wunderbar-zusammengesetzten Gebildes kennt und auch den Grund und Boden, auf dem allein es erwachsen konnte. Wer also den Entstehungsbedingungen eines Kunstwerkes nachgeht, verfolgt durchaus einen Weg zu dessen tieferem Verständnis, einen Weg, der vielleicht nicht so leicht in die Irre führt, wie eine durch unsere völlig gewandelten Auffassungen vom freien künstlerischen Schaffensprozeß bedingte, rein ästhetische Anschauungsweise. Allein die Tatsache, daß zur Zeit der Medici, also in einer Epoche individueller Machtentfaltung und hohen Selbstbewußtseins, das freie, d. h. das aus eigenem Antrieb,

nicht auf Bestellung entstandene Kunstwerk völlig unbekannt war, — erst Michelangelo bricht mit dieser Tradition, — allein die Kenntnis dieser Tatsache kann nicht ohne Einfluß auf unsere Einstellung und Wertung derzeitiger Werke bleiben. Beachtet man ferner, wie grundlegend sich die Stellung des einzelnen Künstlers mit seiner noch recht handwerklichen Orientierung inmitten dieses eigenartig geschichteten, großbürgerlich-demokratisch regierten Gemeinwesens von der schmerzlichen Vereinsamung, dem „am Rande Stehen" und Auf sich selbst Angewiesensein des heutigen Künstlers unterscheidet in menschlicher, sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht, so erscheint es gerechtfertigt, künstlerische Produktion nicht als einen mehr oder minder geheimnisvollen Ausdruck menschlicher Genialität, als eine intime Meister-Werk-Beziehung anzusehen, sondern auf breitester Grundlage, als ein Kollektivereignis der Zeit gleichsam, an dem eine Vielheit von Faktoren, der Kunstbedarf und Bildhunger der Menge, die ehrgeizige Initiative des Auftraggebers, das Geld des Stifters, die Gemeinschaftsarbeit der Werkstatt in gleicher Weise beteiligt sind. Die Entstehungsgeschichte des Kunstwerks beginnt somit nicht im Gedanken des Meisters, sondern draußen auf der Straße, in der leeren Nische einer Kirchenfassade, die nach Füllung gähnt, in der Wölbung eines Palastportales, das nach kostbaren Broncetüren schreit, im ruhmsüchtigen Herzen reichgewordener Bürgergeschlechter, in der religiösen Devotion frommer Stifter. Freilich das Einmalige und immer wieder Wunderbare der schöpferischen Konzeption und Gestaltung bleibt nach wie vor dem Meister vorbehalten, der sich aber im Trubel des Werkstattbetriebes, umgeben von Handlangern und Gehilfen jenes begnadeten Augenblickes vielleicht gar nicht so sehr bewußt wird und daher geborgen bleibt in den Grenzen seines Standes und seiner Werkgemeinschaft. Im Allgemeinen geschieht auch von Seiten der Auftraggeber und Mäzene nichts, was dazu beitragen könnte, die Ehrfurcht vor dem Sonderrang des Künstlers und dem Eigenwert der Kunst an sich zu wecken, vielmehr wird das Werk zur Deckung eines Bedarfsfalles mit kaufmännischer Selbstverständlichkeit entgegengenommen, und die jetzige Unterscheidung zwischen freier und angewandter Kunst — mit leicht verächtlichem Tonfall auf „angewandt" — wäre selbst einem so souveränen Mäzen wie dem Magnifico unbegreiflich gewesen.

Ausgehend von den Aufgaben des städtischen Gesamtinteresses über das Stiftertum von Zünften und Privatpersonen bis zum großartigen Mäzenat des regierenden Hauses verfolgt der Verfasser systematisch den vorwerkstattlichen Werdegang des Kunstwerkes und weist die verschiedenartigen Einflüsse dieser „Außenwelt" auf die endgültige Gestaltung nach.

Aufgabenschaffend war zunächst ein uns kaum mehr vorstellbarer Augenhunger der Allgemeinheit, eine vorliterarische Freude am Dargestellten und bildlich Erzählten, dann jene lebensstarke Synthese, die religiöse und weltliche Motive, kirchliche Devotion und persönliche Ruhmsucht eingegangen waren und deren Antrieb nur und immer wieder durch Bild- und Baugestaltung entsprochen werden konnte, schließlich die großen, noch aus dem Trecento her offenstehenden Fragen, wie die Ausgestaltung von Dom, Baptisterium und Palazzo Vecchio sowie die der großen Ordensabteien. Um 1420 beginnt man mit der Ausführung des gewaltigen Domkuppelbaues nach Brunelleschi's Plänen und führt dies Riesenprojekt mit vereinten Kräften und bewunderungswürdigem, gesamtbürgerlichem Impuls in knapp zwanzig Jahren durch. Die weitere Baugeschichte des Domes, wie manche andere, ergibt in ihren wesentlichen Zügen, wie beispielsweise dem Erlahmen der baulichen Initiative um die Jahrhundertmitte, der Hinwendung zur Kleinplastik und zierprächtigen Detailkunst, der mit dem Cinquecento einsetzenden,

monumentalen Baugesinnung ein getreues Spiegelbild der allgemeinen zeitlichen Wandlungen, — besonders lehrreich ist in dieser Hinsicht auch die Ausgestaltung des Palazzo Vecchio, von dessen Inneneinrichtung der Verfasser ein Inventar zu rekonstruieren versucht.

Um den Palazzo Vecchio kümmert sich Gonfaloniere und die Signorie, während Dom und Baptisterium der Obhut reicher Zünfte, wie der Calimala und Arte della Lana anvertraut sind, vielköpfigen Kommissionen, deren innere Uneinigkeit oftmals den Fortgang der Arbeiten erschwerte, die aber andererseits durch ihre finanzielle Macht allein befähigt waren, derartig große Bauprojekte wirksam zu unterstützen.

Die mächtigste Auftraggeberin bleibt nach wie vor die Kirche mit ihren unermeßlichen Aufgaben für Plastik, Malerei und Dekorationskunst. Aber darüber hinaus liegt der Kunstbedarf gleichsam offen auf der Straße, an Häuserfassaden, Brunneneinfassungen, Portalen, Andachtsplätzen bis ins Innere der Bürgerhäuser hinein, die für kunstvoll ausgeführte Gebrauchsgegenstände unabsehbare Verwendungsmöglichkeiten boten. Besondere Gelegenheiten zur künstlerischen Betätigung brachten ferner die großen kirchlichen und weltlichen Feste des Jahres, die Turnier-Veranstaltungen und Feiern zur Ehrung der regierenden Herren, und die berühmtesten Künstler fanden nichts dabei, ihre Ideen und Arbeitskraft für Straßendekorationen, Fahnenschmuck und Festattrappen aller Art herzugeben.

Um die Ausgestaltung von Innenräumen und Kapellenkranz der großen Ordensabteien streiten sich die großen Bürgergeschlechter. Hier treiben Ehrgeiz und Ruhmsinn, Konkurrenzneid, gemischt mit gottwohlgefälligen Vorsätzen zu jenen großartigen Plänen und Leistungen an, die schlichte Frömmigkeit und die Bemühungen von Behörden und Bruderschaft nie vollbracht hätten. Auf heiligem Boden im Wettkampf um die Ehrenplätze und bevorzugten Kapellenwände kommt es zu jenen einzigartigen Schauspielen gekränkten Bürgerstolzes und triumphierender Ruhmsucht, die in ihrer Vehemenz den politischen Fehden auf dem Markt und in der Signorie nicht nachstehen. Zu erwähnen wäre hier neben vielem anderen der geradezu klassische Streit der Familien Ricci, Sassetti und Tornabuoni um das Patronat über die Capella Maggiore in S. M. Novella.

Gestaltungswille, Geschmack und Phantasie der sehr ausgeprägten Stifterpersönlichkeit beeinflussen den Künstler zuweilen bis ins Detail der Ausführung hinein. Nicht zufällig finden wir bei vielen Werken neben dem Namen des Künstlers auch den des Stifters mit der Bemerkung „fieri fecit" eingraviert, und noch heute verknüpfen sich für jeden Florenz-Reisenden, der die zahlreichen Familienkapellen besucht, Stifter- und Künstlername zur untrennbaren Einheit: Brancacci-Masaccio, Tornabuoni-Ghirlandaio usw. Das patriarchalische Gefühl, der Stolz der geistigen Vaterschaft spiegelt sich dann auch in allen biographischen Aufzeichnungen der Stifter. Der Genuß des Geldausgebens, ja Verschwendens für Kunstvorhaben aller Art muß die Freude an der Kapitalaufhäufung durch Bank- und Handelsgeschäfte weit übertroffen haben.

Für die gewaltig drängende Initiative der Auftraggeber wird der kirchliche Rahmen von Stiftung und Patronat zu eng, und man wendet sich mehr und mehr dem profanen Palastbau zu. Noch Cosimo zeigt eine gewisse Scheu vor allzu prächtiger Ausgestaltung des Privathauses, Fil. Strozzi aber läßt sich gern durch den Magnifico zu seinem großen Palastvorhaben ermuntern, ganz zu schweigen von der geradezu großsprecherisch anmutenden Errichtung des Palazzo Pitti.

Die Lösung großer, im Gemeininteresse liegender Aufgaben scheitert allzuoft am Egoismus und an der mangelnden Finanzkraft der einzelnen Familien. An

dieser Stelle setzt das andersgeartete, souveräne Mäzenat des regierenden Hauses, der allgewaltigen Medici-Familie ein. Schon Cosimo durchbricht als Bauherr und Geldgeber für den Kirchenbau von S. Lorenzo die Grenzen überlieferten Stiftertumes und tritt als fast fürstlicher Urheber ganzer Gebäudekomplexe auf. Seine bauliche Initiative galt vor allem Kirchen- und Klosteranlagen, wobei seine besondere Vorliebe für S. Marco und die Badia bei Fiesole auffällt, und es scheint, daß nicht nur der Ruhm- und Familiensinn seine stetige Betriebsamkeit in Gang hielt, sondern auch eine besondere Art von Schuldbewußtsein, als wünsche er durch diese Stiftungen die positive Seite seines Lebens-Kontobuches zu stärken zum Ausgleich für die zahlreichen Belastungen, die sich mit der Zeit darin aufgehäuft hatten. Bei Piero und Lorenzo Magnifico tritt das stifterische und bauherrliche Moment völlig zurück hinter Sammlerleidenschaft und einem genießerischem Kennertum, das sich besonders der Kleinkunst zuwandte. Das Inventar des Medici-Palastes zeigt, mit welch auserlesenem Geschmack und verfeinerter Kultur sie sich einzurichten verstanden. In der Art des Mäzenates sehen wir bei Lorenzo eine Wandlung eintreten, die für unsere Betrachtung außerordentlich wichtig ist. Er vertauscht die Rolle des Geldgebers und Bestellers im handwerklich-kaufmännischem Sinn mit der des verständnisvollen Protektors, des Genossen und Freundes der einzelnen Künstler, die er ganz persönlich begönnert und deren Leitung und Förderung er mit viel Einfühlungsvermögen übernimmt, was ihn schließlich zu dem völlig neuartigen Gedanken führt, eine Lehranstalt für junge Künstler bei S. Marco zu errichten, also das zünftige Reglement zugunsten akademisch-freier Ausbildung zu durchbrechen. Jedenfalls steht der Magnifico unserer Wertungs- und Auffassungsart von künstlerischer Produktion schon um vieles näher als seine Zeitgenossen, was auch seine Beziehung zum jungen Michelangelo beweist.

Ungeachtet derartiger Sonderbestrebungen aber bleibt das sorgfältige Werkstattverfahren mit den fest verteilten Rollen zwischen Meister, Schülern und Gehilfen eine der Voraussetzungen für die Entstehung der großen Werke und Werks-Zyklen des Quattrocento; die Erhaltung der stetigen Arbeitskraft und des sozialen Friedens bei so schwierigen, oft mehrere namhafte Künstler zugleich beschäftigenden Unternehmen wäre unmöglich gewesen ohne die traditionelle zünftige Ordnung und handwerkliche Orientierung des Künstlerstandes. Allerdings — und dies ist bezeichnend für die Grenzstellung dieses Jahrhunderts — stößt diese hergebrachte Ordnung dort auf Schwierigkeiten, wo der echt renaissancehafte Universalismus der Begabung auftritt und die Enge der Einzünftigkeit nicht mehr genügt, weshalb wir auch bei derartigen Künstlernaturen oft eine ironische Nachlässigkeit in der Erfüllung ihrer Standespflichten finden, während die technischen Werkstattverfahren und die Werkgemeinschaft weiterhin als brauchbar betrachtet und verwendet werden.

Sämtliche berühmten Künstler finden wir viele Jahre hindurch als Lehrlinge und Gehilfen in einer namhaften Werkstatt tätig, wobei dann oft der Schüler noch im Laufe seiner Lehrzeit dem Meister über den Kopf wächst. Bis zur Eröffnung eines eigenen Betriebes aber folgt er dem Arbeitsgang der meisterlichen Werkstatt, der beim plastischen Bildwerk vom kleinen „Bozzetto“ über eine originalgroße Tonfigur zur eigentlichen Meißelarbeit am Marmorblock oder zum Bronceguß fortgeht und auf malerischem Gebiet durch verschiedenartige Techniken und das Experimentieren mit neuen Materialien sich noch um vieles komplizierter gestaltet.

Der Verfasser hat uns von außen her durch immer mehr sich verengende Kreise bis ins Zentrum der Entstehungsgeschichte, zum eigentlichen Geburts- und Schöpfungsaktes des Kunstwerkes herangeführt, und an diesem Punkte hält er an. Endlich angelangt am innersten Ring des großen Kreises, bei der künstlerischen Konzeption,

der seelischen Durchdringung des Stoffes, müssen wir einsehen, wie wenig wir von dieser persönlichsten Region des Künstlers wissen. Oft verschweigen uns die zeitgenössischen Quellen und auch Vasari gerade das vom Leben der großen Meister, was uns in unserer nach psychologischen Betrachtungsweise am Wesentlichsten erscheint. Trotzdem tritt uns aus Verbrämung und Rahmenwerk zuweilen das Bild des Künstlertumes in seinen ewigen Zügen in ergreifender Echtheit entgegen. Schwächen und Stärken seiner Natur, Eigenwillen und Lebensfreude, Lässigkeit und Träumerei in Perioden des Reifen-Lassens, jäh ausbrechender Furor und Schaffenswut, auch all das Abseitig-Gefährliche ist uns stückweise bestätigt und aufgezeichnet, doch der eigentümliche und widerspruchsvolle Charakter wird zusammengehalten durch die bürgerliche Gesamtgesinnung und vor allem kraft der unerschütterten, tiefen Gläubigkeit.

Die zahlreichen Quellenangaben, mit denen der Verfasser seine Ausführungen versieht, sowie die Erzählung bezeichnender Anekdoten über Stifter- und Künstlerpersönlichkeiten, die Skizzierung charakteristischer Einzelzüge machen das Werk besonders lebendig und anregend für jeden, dem es um weitere Beschäftigung mit diesem ergiebigen und noch lange nicht erschöpften Thema zu tun ist.

G. F. Hartlaub.

---

Herbert von Einem: Caspar David Friedrich. Im Rembrandt-Verlag, Berlin. (95 Abbildungen und 4 farbige Tafeln.)

Fritz Nemitz: Caspar David Friedrich, die unendliche Landschaft. F. Bruckmann Verlag, München. (8 mehrfarbige und 39 einfarbige Bilder.)

Ein Jahr vor dem Tode Caspar David Friedrichs muß einer seiner wenigen früheren Freunde Carl Gustav Carus, beklagen, wie doch die ganze Kunstrichtung des nun vereinsamten, halbwegs in geistiger Umnachtung dahinsiechenden Malers schon so völlig untergegangen sei. Die „Zeitung für die elegante Welt", die sich früher schon oft genug mit den revolutionären Neuerungen seiner Landschaftsauffassung auseinandergesetzt hatte, weiß zu diesem Zeitpunkt nur noch von einigen extravaganten Richtungen der Dresdener Malerei zu sprechen, die als Irrwege bezeichnet werden müssen, — darunter auch „Friedrichs vordem so überschwenglich gelobten Landschaftsbilder". Lange nach seinem Tode, in den 80er Jahren, wirkten seine Bilder wie Gegenstände „welche vor lauter Trübseligkeit und Gruseligkeit beinahe lächerlich werden". Erst nach der Jahrhundertwende, anläßlich der Berliner Ausstellung 1906, begann man wieder auf den großen Maler aufmerksam zu werden, in welchem man freilich weniger den Romantiker, als den Vorläufer des deutschen Impressionismus erkennen wollte (— sehr mit Unrecht, da Friedrich niemals Freilichtmaler war, sondern nur aus dem Gedächtnis und aus der Vision arbeitete!). Die damit begonnene Periode der Wiederentdeckung seines Werkes und Wesens, an der auch die nachfolgenden extremen Kunstrichtungen nicht unbeteiligt waren, ist heute noch keineswegs abgeschlossen. Dem in der letzten Zeit dringlicher gewordenen Wunsche nach einer neuen, zusammenfassenden, jüngere Funde und Forschungsergebnisse berücksichtigenden Darstellung konnte jetzt entsprochen werden durch das fast gleichzeitige Erscheinen zweier schön ausgestatteter Bücher, die sich in mancher Hinsicht ergänzen. Die große, immer noch ausstehende Friedrich-Monographie kann und soll zwar mit diesen beiden, überdies nicht sehr umfangreichen Studien noch nicht geboten werden; vielleicht ist es auch noch nicht an der Zeit zu einem abschließenden Werke, zumal immer noch zu erwarten ist, daß unbekannte

oder unbeachtete Gemälde und Zeichnungen des Meisters auftauchen werden, — doppelt erwünscht nach dem schlechthin tragischen Verluste beim Glaspalastbrande.

Bevor er sich dem Künstler selber zuwendet, entwirft H. von Einem in treffenden Formulierungen und Definitionen ein umfassendes Zeitbild, nähert sich so von außen nach innen durch die immer mehr sich verengenden Kreise der Umweltbeziehung dem eigentlichen Wesen Friedrich'scher Weltanschauung und Gestaltungsweise, die er dann — alle rein gefühlsmäßige Auslegung vermeidend — in klarer und folgerichtiger Gedankenführung und mit wissenschaftlichem Verantwortungsgefühl zu deuten unternimmt. Bei einer so ausschließlich auf Erkenntniswerte gerichteten Abhandlung muß das persönliche Erlebnis des Verfassers im Hintergrund bleiben. Aber auch der Künstler in seiner menschlichen Entwicklung, seiner Tragik verharrt bei von Einem's Werk in einer Art von schmerzlicher Anonymität, die allerdings ihre Berechtigung in Friedrichs eigenem Wesen und Willen findet, — ging er doch in seinem melancholischen Hang, sich selbst zu verstecken, so weit, daß er kein einziges seiner Bilder mit Namen und Datum zeichnete.

Demgegenüber wählt Fritz Nemitz den geläufigeren Weg der Künstler-Monographie, indem er seinen Ausführungen den Lebenslauf des Meisters zugrunde legt und die vielfältigen Einwirkungen von Umwelt und Zeitgeschichte im Zusammenhang mit der persönlichen Entwicklung, Ausweitung und Vereinsamung dieses Künstlerlebens sieht. Leben und Werk werden ständig miteinander in Beziehung gesetzt. Mit liebevoller Versenkung in den Stoff hat Nemitz zeitgenössische Zitate, biographische Details und Selbstaussagen des Künstlers gesammelt, die geeignet sind, uns der eigensinnig-verschlossenen und melancholisch-scheuen Gestalt näher zu bringen, deren Lebensgesetz in der unaufhaltsam fortschreitenden Abschließung vor der Außenwelt beschlossen lag. Dabei scheint es, als habe Friedrich die Einsamkeit zunächst bewußt gesucht, sei dann aber — zweifellos auch aus Ursachen psychopathischer Natur, die noch einer besonderen psychiatrischen Aufklärung bedürfen — später ganz in deren Gefangenschaft geraten.

Wie weitgehend aber auch eine Gestalt wie Friedrich in all ihrem Einzelgängertum aus dem Gesamtringen und dem religiösen Grundgefühl seiner Zeit verstanden werden kann, beweist uns von Einem in seinem Kapitel: „Die historische Situation". Während die Weimarer Klassiker weiterhin die Forderung nach einer zeitlosen Kunst, die durch ewig geltende Gesetze bestimmt wird und sich immer wieder aus eigner Kraft erneuert, aufrecht erhielten, hatten die Romantiker erstmalig rückschauend den ungeheuren Verlust gespürt, den die bildende Kunst durch die Auflösung der christlichen Formen- und Gestaltenwelt erlitten hatte und ihrer schöpferischen, gemeinschaftsbildenden Kraft. Niemals konnte das geschlossene Weltbild des christlichen Mythos ersetzt werden durch die neuentdeckte Lebenseinheit des schöpferischen Ich's; schon darum nicht, weil die subjektive Religiosität zwangsläufig in die Vereinzelung treibt und keine allgemein verbindlichen Formen prägt. Diese Einsicht führte einen A. W. Schlegel und viele andere wieder in den Schoß der katholischen Kirche zurück, zeitigte auch den Versuch der nazarenischen Maler, eine kirchliche Wandmalerei im Sinne des Mittelalters zu erneuern. Philipp Otto Runge dagegen wollte gerade durch jene subjektive Religiösität zu einer neuen Art von Bindung kommen. Nicht die Figurenmalerei, so träumte er, sondern eine ganz neue Art der Landschaftskunst sollte dem religiösen Erlebnis dienen, indem sie nicht mehr nur das Äußerlich-Wirkliche nachbildete, sondern sich zum Spiegelbild eines inneren, mit dem göttlichen Naturgeiste eins gewordenen Seelenerlebnisses erhob. Was Runge indessen nur als später zu erfüllende ideale Forderung aufstellte, hat Friedrich schon, bewußt oder unbewußt, recht eigentlich verwirklicht, indem er die Landschaft zum Schauplatz

der Auseinandersetzung zwischen dem Ich und dem unendlichen Weltraum wählte, wobei er allerdings — und darin liegt der wesentliche, durch von Einem präzis herausgearbeitete Unterschied zu Runge — die Gemeinschaftsideen von vorneherein preisgab und sich über die Einsamkeit und Einmaligkeit seines Weges klar war.

Nur aus dem Grundgefühl heraus, daß die Erscheinungswelt nichts als Offenbarung eines, vom Einzelnen kraft seelischer Anstrengung erfühlbaren Weltgeheimnisses sei, und daß man durch Schilderung einer Naturstimmung den Ausdruck für eine gleichgeartete Seelenstimmung finden könne, nur aus religiöser Überzeugung also, nicht aus irgend einer programmatischen Absicht oder aus persönlichem Neuerungswillen heraus, fand Friedrich die Kraft, mit allen herkömmlichen Gesetzen der Landschaftsdarstellung so gründlich zu brechen, daß ein Werk entstehen konnte wie der viel umstrittene Tetschener Altar, das Kreuz auf der Felsspitze. Beide Verfasser geben uns die äußerst aufschlußreiche, wenn auch scharf ablehnende Kritik, die damals ein Kenner, Kammerherr von Ramdohr, über das „revolutionäre", inhaltlich wie formal unzulässige Wesen dieses Werkes geschrieben hat. Ramdohr hat als erster die Tragweite des religiösen Anspruches dieser Kunst erkannt, die nicht mehr auf Genuß, sondern auf ein Mitschwingen des „pathetischen" Gefühls abzielte. Nemitz, der mehr die persönlich-menschliche Seite der Dinge hervorhebt, zitiert an dieser Stelle auch den in seiner Weise ergreifenden Verteidigungs-Brief des durch eine so scharfe Präzisierung der Ablehnung fast verschüchterten Künstlers.

Es ist bekannt, einen wie großen Wert Friedrich selber der inhaltlichen Ausdeutung seiner Landschaften, denen oft eine auch literarisch faßbare Seelenstimmung oder ein symbolischer Gedanke zugrunde lag, zugeschrieben hat. Das oft wiederholte Grab- und Friedhofsmotiv, aber auch viele figurenlose Winterlandschaften oder das nackte Geäst eines grausam isolierten Baumes sind Hieroglyphen des Todes, oft auch der Auferstehungshoffnung. Die begrünten Ruinen in der Landschaft deuten religiöse Erneuerungsgedanken an (über die alte kirchliche Glaubensgemeinschaft siegt das einsame und tief religiöse — fast könnte man sagen „pansophische" oder gnostische — Urempfinden, welches kein Dogma mehr kennt); oft genug finden wir auch Anspielungen auf die nationale Befreiungshoffnung in den Naturszenerieen versteckt (Chasseur im Walde, Arminiusgrab); Morgenstimmungen bedeuten den Wiederaufbruch des Lebens, den Weltenmorgen, wie schon bei Runge. So weitgehend sind Friedrichs großartig-eintönige Räume mit ihren wenigen vereinsamten, bildeinwärts gewandten Figuren vom Sinnbildlichen her bestimmt, daß die trotz allem vorhandene Naturnähe, der genau getroffene Lokal-Charakter seiner Landschaften (Riesengebirgsbilder!) um so wunderbarer berührt. Es ist eben sehr bezeichnend, daß Friedrich, um seinem kosmischen Einsamkeitsgefühl Ausdruck zu verleihen, keine „Gegenbilder zur Realität", wie Nemitz es nennt, braucht, keine neu erschaffene Phantasiewelt, auch nicht märchenhafte, romantische Idyllik. Was er hervorbringt, sind „Urbilder des Seins", und es gelingt ihm, die Wirklichkeit auf diese Weise viel eindringlicher und suggestiver zu schildern als durch bloßes Abbilden. Nicht eine subjektive Übersetzung der Natur ist hier vollzogen, vielmehr eine Wieder-Freilegung des jeder Landschaft zugrundeliegenden wesenhaften Traumbildes, das zwar der Wirklichkeit ähnlich ist aber doch mehr bedeutet als sie. Dies Mehr ist es vielleicht, was heute noch so nachdrücklich auf jeden Beschauer wirkt und eine gleichsam geheime Beziehung zum Künstler herzustellen scheint. Fr. Nemitz will in diesem „Traumbild" besondere nordische Züge entdecken. Darin scheint uns viel Wahres zu liegen. Die Art, wie Friedrich das Riesengebirge sah, ist „nordischer" als wie ein Everdingen im 17. Jahrhundert die norwegischen Alpen geschildert hat. Noch nirgends war das Mittelmeer und seine Kultur so fern. Friedrichs

künstlerische Begegnung mit der Ostsee und ihrer Küste hat ihm eine geheimnisvolle Aussicht in Regionen aufgetan, von der die alten „Marinemaler“ nichts ahnten. Dies Nordische scheint uns für Friedrich noch kennzeichnender als das „Deutsche“ als solches mit seiner unstillbaren kosmischen Einsamkeit und Sehnsucht. Was Storm schrieb, kann auch auf Friedrich bezogen werden: „Wenn wir uns recht besinnen, so lebt doch der Mensch jeder für sich in fürchterlicher Einsamkeit, ein kleiner Punkt in dem unermeßlichen und unverstandenen Raume“. —

Freilich ist das mehr Ahnung, keine wissenschaftliche Bewußtmachung. Vieles von dem, was uns an Friedrichs Malerei so fremd und doch heimlich vertraut anmutet, läßt sich doch auch begründen. Von Einem vermag uns über diese Gründe vermöge seiner streng formalen Analyse recht deutliche Erkenntnisse zu vermitteln. „Erst von der Form her können wir den symbolischen Charakter der Friedrichschen Kunst ganz verstehen“. Hier fällt zunächst die übersteigerte Kontrastwirkung zwischen fast silhouettenhaft scharf gezeichneten Vordergrundsstreifen und einer verschleierten, unbegrenzten Ferne auf, wobei der Mittelgrund willkürlich ausfällt. Ebenso willkürlich wird die Einzelform oft aus dem Raumganzen, in dem sie wurzelt, herausgerissen und ihre Isolierung derart weitgetrieben, daß der Beschauer ein Gefühl schmerzlichen Unbehagens nicht los wird (insbesondere natürlich ein Beschauer vor hundert und mehr Jahren, ein Beschauer, der nichts ahnte von ostasiatischer Malerei, noch weniger von den Zumutungen, die später einmal ein Cézanne, ein van Gogh, ein Munch an die Sehgewohnheiten des Kunstfreundes stellen würden) In den Landschaften, die meistens ein einfaches Motiv zum Vorwurf haben und mit größter Sparsamkeit im Formvorrat vorgehen, läßt sich nicht „spazierengehen“, vielmehr stößt das Auge am Bord des Vordergrundes an und braucht von da Flügel, um vorzustoßen in die Weite. Die Linie, bei Friedrich von größter Bedeutsamkeit als „Flächenornament vor räumlichem Grunde“ (nicht im Dienste plastischer Modellierung) gibt seinen Kompositionen erst den letzten Nachdruck. Vor die ausgesprochenen Horizontalen einer ebenen Landschaft setzt er einige figürliche Vertikalen oder die Stelle eines kahlen Baumstammes (Figur und Baum sind von der Staffage im traditionellen Sinne zum Bedeutungsträger aufgerückt) und steigert so die Ausdruckskraft in einer fast unheimlichen Weise. In allen solchen, schroff vom schulmäßigen Herkommen abrückenden Zügen wirkt bei dem nicht schwer, sondern verwunderlich rasch produzierenden Maler eine nicht so sehr erarbeitete und entwickelte, sondern jäh aus dem Unterbewußten aufgebrochenen Vision und ein unheimlicher Schaffenszwang — eine Vision, zu deren schreckhafter Kühnheit der Durchbruch wohl nur gelang, weil gewisse pathologische Anlagen (ähnlich wie bei van Gogh) die Seele bis an ihre äußersten Grenzen trieben. Doch haben sich unsere beiden Autoren aus einer verständlichen Scheu nicht auf diese Seite des Problems eingelassen, obschon manches in Friedrichs Landschaftskunst aus einer anormalen Hochspannung, manches auch aus der besonderen Gefühlslage des Depressiven und Melancholikers erklärt werden muß.

Freilich, C. D. Friedrich blieb in allem der eminente Künstler. Anders als der private Mensch in letzten Jahren seines Lebens überschritt er als Maler trotz aller Wagnisse, die ihm wie im Traume gelangen, niemals die Grenzen der Besonnenheit. Dafür liefert vor allem seine Behandlung der Farbe ein Zeugnis. Innerhalb des von uns gekennzeichneten Kompositionsstils spielt sie entschieden die Rolle eines ausgleichenden, kompensierenden Faktors. Friedrichs Bilder entstanden zeichnerisch und wurden dann „koloriert“. Reichtum und Feinheit der Farbtöne einerseits (der übrigens auch eine gewisse Symbolik der Farbe im Sinne Goethes und des Romantikers nicht ausschließt), vor allem aber auch die Einheit im Beleuch-

tungs-, Farb- und Luftton sind bei dieser Malweise um so erstaunlicher. Durch die ausgesprochen harmonische Farbgebung wurde jene beängstigende Kluft zwischen Nähe und Ferngrund wieder überbrückt. Friedrich war niemals ein „Expressionist". —

Die so ausgeprägte, einmalige, unverkennbare Eigenart unseres Malers (dessen Kunst immer an den Grenzen dessen stand, was sich besser musikalisch ausdrücken ließe, und die auch so mancherlei musikalischen Stimmungen in der Tonkunst seiner Zeitgenossen entspricht), dieses Festhalten an einer einmal von den Müttern heraufbeschworenen Urvision, deren tönendes Geheimnis formale Analyse und Stilvergleich doch nur bis zu einem gewissen Grade erschließen kann, macht es schwer, eine eigentliche Entwicklung zu erkennen. Die Datierungsfrage ist darum besonders heikel. Von Einem unternimmt den Versuch einer Zeitbestimmung der nicht dokumentarisch festgelegten Werke, wobei er mit viel Geschick und Behutsamkeit vorgeht. Mit den Einzelheiten wird sich die Fachwissenschaft auseinandersetzen müssen.

Mannheim. G. F. Hartlaub.

---

Hans Weigert: Stilkunde, Sammlung Göschen, Bd. 1 und 2, Walter de Gruyter. Berlin und Leipzig 1938.

Wer die beiden kleinen Bändchen ihrer Absicht und ihrer Anlage nach richtig verstehen will, wird als Hilfsmittel das vom Verfasser dafür vorgeschlagene eigene Werk „Die heutigen Aufgaben der Kunstwissenschaften" (1935) heranziehen. Denn beide Arbeiten verhalten sich programmgemäß wie Theorie und Praxis.

In den „Aufgaben" sagt W. dem auch heute noch triumphierenden Positivismus endgültig den Krieg an und verlangt demgegenüber „die Lösung wichtiger Aufgaben" durch die „Synthetiker", Aufgaben, die sich „um die höhere Ordnung, die Deutung, Wertung und Auswertung des Stoffes" mühen. Man sollte meinen, das sei die rechte Aufgabe für unsere „allgemeine Kunstwissenschaft". Aber — weit gefehlt — gerade wir erhalten nach den „Positivisten" (sind es wirklich noch dieselben, die durch Voßler einst in die Flucht geschlagen wurden?) eine fast noch schärfere Abfuhr als unfruchtbare und graue Theoretiker und zu meinem Leidwesen bemerke ich, daß neben Frankls, auch mir unerreichbaren Begriffsschemen das einzig angeführte abschreckende Beispiel mein „Manierismus" ist. In einer Verbindung freilich mit Wölfflins Satz von der Nichtumkehrbarkeit der Vorgänge, zu der ich nie und nirgends eine Handhabe gegeben habe. Glücklicherweise, denn ich befinde mich mit dem Verfasser auf breiten Bahnen durchaus gleicher Meinung über Ziel und Weg der Kunstwissenschaften. Nur in der Durchführung bin ich für größere Konsequenz.

„Nachdem die Forschung die Fakten gewonnen hat, ist ihre nächste Aufgabe die Klärung der Faktoren. Das Geschehene kennen wir weithin, nun gilt unsere Frage dem Geschehen selbst, den Triebkräften der Geschichte". Diese Faktoren sind nach Weigert mannigfaltig. Der erste ist der Wölfflinsche: Klassik und Barock mit einer etwas unorganisch angehängten Archaik, die aber „in den späteren Episoden des Gesamtgeschehens" verschwindet. Wir wollen gleich hier einfügen, daß in den Göschenbänden dieses Gegensatzpaar anders erscheint, und zwar als zwei von vier „Grundhaltungen": Archaik, Klassik, Barock und als vierte der Manierismus. Dieser Manierismus erscheint in dem älteren Buch als dritter Faktor und fällt nahezu zusammen mit einem Einbruch eines außerkünstlerischen naturfeindlich-metaphysischen Dogmas, gestützt durch jeweiliges Erstarken des Christentums. Diese unglückliche Erklärung mußte der Verfasser angesichts des so naheliegenden Einwandes, was dann mit dem

Manierismus in der Antike sei, in der „Stilkunde“ von selbst aufgeben. Als „Grundform“ neben Klassik und Barock klingt er freilich gar nicht so viel anders, als es seit je behauptet und nachzuweisen gesucht habe.

Zwischen den Faktor Manierismus und das Gegensatzpaar Klassik und Barock (W. nennt es lieber Festigung und Lösung) tritt nun als Punkt 2 ein sehr bekannter Faktor, das „Verhältnis zur Natur, zur Realität“. Es besteht zu Klassik und Barock im Großen und Ganzen parallel. Der „kleinere Pendelschlag“ ist nicht erkennbar, auch nicht in der Stilgeschichte. „Naturnähe ist zum mindesten auch als Folge des Lösungs- und Differenzierungsvorgangs in den Formen anzusehen“. Der vierte Faktor fällt auf völlig anderes Gebiet, auf das soziale. Aber auch hier — was bedeutsam ist — eine gewisse Parallele. Wichtig „für das Kunstgeschehen ist die Frage, welcher Stand die Kunst einer Epoche trägt. Bei einem Vergleich der Gesellschaftsgeschichte mit der Stilgeschichte zeigt sich nun, daß Bürgertum und Realismus zu den gleichen Zeiten herrschen, daß also offenbar das Bürgertum zum Realismus tendiert“. Der fünfte Faktor ist der Rassegedanke, der sechste springt wieder auf ein unerwartetes Gebiet, die Psychopathologie und teilt die Kunststile nach psychophysischen Typen in Schmalinge und Drallinge. „Sicherlich gibt es beide in etwa gleichbleibender Zahl zu allen Zeiten, aber offenbar sind die geistigen Äußerungen der Epochen abwechselnd von dem einen oder dem anderen Typus bestimmt“. Diesmal fällt das Gegensatzpaar mit Manierismus und Barock zusammen und zwar keineswegs zufällig, sondern gleichsam organisch, wenn nämlich „der abstrakt mit kühler Rechnung konstruierende oder die Gestalten dem Jenseits entgegenschwingende Manierismus von dem aus der Lust am Sinnlichen schaffenden Hochbarock abgelöst wurde“. (Unterdessen hat uns die medizinische Wissenschaften auch den dritten ausstehenden, den klassischen Typ beschert: den Athletiker.)

Wir haben uns so ausführlich mit diesen Dingen beschäftigt, um durch den Verfasser selbst die Behauptung zu entkräften, daß jeder Pendelschlag der Faktoren „immer wieder auf eine gesamtgeschichtliche Substanz“, eine „andere Situation der übrigen Faktoren“ trifft, mit denen er immer wieder eine neue Verbindung eingeht. Jedenfalls ist es aus den angeführten Beispielen nicht zu entnehmen.

Wie steht es nun aber in der Stilgeschichte, dieser willkommenen Probe aufs Exempel? Finden wir hier die Komplexheit, den Reichtum, die breite Basis des Methodischen, die man bei uns vermißt?

Zunächst eine Beobachtung: man muß sich die Theorien wie Rosinen aus dem Kuchenteig fischen, das breite Gebäude ist eine Kultur- und Kunstgeschichte in knapper, übersichtlicher Form und mit kurzen, aber durchaus nicht neuen Schlagworten und Gesichtspunkten, die mit den doch nicht aufgegebenen Theorien nur ab und an in Beziehung treten.

Aber einzig die Komplexheit und Breite dieser Theorien geht uns hier etwas an. Wir erwähnten schon, daß Klassik und Barock mit dem Manierismus und der nur zeitweilig ihr Haupt erhebenden Archaik zu den vier Grundformen zusammengenommen sind. Der Naturalismus hängt sich gleichfalls an das Ende dieses „Zerlösungsprozesses“, um jedoch an anderer Stelle keineswegs glücklich in Idealismus und Realismus auseinanderzufallen, eine von der Literaturwissenschaft her bekannte, dem gesunden Sprachgefühl zuwiderlaufende und nur Verwirrung stiftende Zerteilung. Ganz müßig, denn sie bleibt weiter mit Klassik und Barock verheiratet. Das gesellschaftliche und das Rasseproblem treten nicht mehr als stilbildend im Sinne der „Aufgaben“ auf, das heißt sie bilden keinen Pendelschlag. Auch die Schmalinge und Drallinge sind verschwunden. Von einem Durch- und Ineinandergreifen der Pendelschläge also keine Spur.

Warum aber dieser Verzicht? Dem breiten Publikum zu Liebe? Der Leser, der sich mit dem gelegentlich gestreiften „Lösungsproblem" und dem Manierismus herumschlagen muß, wäre wohl überhaupt für eine bessere Durchblutung dankbar gewesen. W. verlangt eine „philosophische Durchdringung der alten Historie". Eben diese Durchdringung vermissen wir hier. Was da ist, ist eben doch wieder der letzthin so kühn aus dem Feld geschlagene Positivismus. Die Stilbildung ist rein positivistisch gefaßt und umfaßt all das, was wir schon in der Schule gelernt haben: ionisch, korintisch, romanisch, gotisch. Fehlt es an Raum? Aber gerade dazu braucht es keines breiten Raumes und gerade keines einseitig interessierten Leserkreises. Um so mehr, als es dann wieder für einen so schmerzlichen modernen Irrtum, daß die Romanik klassisch und die Gotik barock sei, breiten — ach viel zu breiten! — Raum gibt.

Ich glaube, wir grauen Theoretiker hätten eine wirkliche Einlösung des Versprechens ebenfalls freudig begrüßt. Denn wir haben gegen Rasseprobleme als periodisch sich auswirkenden Stilfaktor, gegen den Realismus des Bürgertums, ja selbst gegen die Drallinge durchaus nichts einzuwenden. Sofern sie in der richtigen Reihenfolge anmarschieren und nicht jenes — zugegeben! — „horrible" Durcheinander hervorrufen, nach dem man sich nicht einen einzigen Menschen, geschweige denn eine ganze Zeit lebendig machen kann. Aber freilich, selbst das Wurstpapier, aus dem die Jakobinerin ihre Butterstulle auswickelt, darf in einer weltanschaulichen Analyse nicht fehlen, selbst wenn es zufällig kein Titelblatt eines zeitgenössischen Dichters ist. Dies unsere Breite der Basis.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Ernst Mössel: Vom Geheimnis der Form und der Urform des Seins. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart/Berlin.

Die außerordentlich gründlichen und mit ungewöhnlich reichlichem Bildmaterial (300 Seiten Abbildungen und 200 Seiten Text) versehenen Untersuchungen Mössels gründen sich auf die Beobachtung, daß den meisten Kunstwerken des Altertums und des Mittelalters geometrische Maßeinteilungen zugrunde liegen. Für die griechische Architektur hat man genaue Maßverhältnisse stets zu errechnen gesucht und von den Künstlern der Renaissance wissen wir, daß sie sich für alles Meßbare und Proportionale interessierten. Hier handelt es sich aber um eine besonderes und dennoch allgemein gültiges Maßsystem: die regelmäßige Teilung des Kreises und ihre Figurationen. Also etwa die Achtteilung: in den Kreis wird eine Rechteck eingeschrieben, dessen Schmalseiten jeweils eine Achtelsekante bildet, während die Längsseiten sich aus den Sekanten über drei Achteln ergeben. Das Rechteck erhält hierdurch eine Proportion von 1 : 2, 414. „Damit aber haben wir bereits typische Grundformen von Bauanlagen. Sie sind in ägyptischer, griechischer, römischer, frühchristlicher und mittelalterlicher Zeit überaus häufig verwendet worden".

Die regelmäßige Teilung des Kreises hat ihre Parallele, wahrscheinlich sogar ihre Wurzel in der Astrologie und dem mit ihr zusammenhängenden Kult. Auch in ihr fällt eine besondere Bedeutung stets auf die regelmäßigen Unterteilungen, sei es Gedrittschein (Trigon), Geviertschein (Quadrat), aber auch Quintil-, Sextil, Oktil- oder Dezilschein. Diese Parallele ist mehr als Zufall und keine Spielerei. Es ergibt sich aus ihr aber ein wichtiges Moment für die Erklärung dieser Bevorzugung der Geometrie im Kunstwerk. Sie hat zunächst mit ästhetischen Prinzipien nichts zu tun. Es handelt sich um einen Zahlenmythos aber nicht um ein Suchen nach einer durch besondere Proportionierung hervorgerufenen Schönheit.

Nur einer dieser verschiedenen Kreisunterteilungen kommt eine Rolle zu, außerhalb dieser astrologisch-kultischen Fundierung: dem Dezilschein. Die Zehnteilung läßt sich geometrisch konstruieren aus der Unterteilung des Durchmessers im goldenen Schnitt. Diese schon dem Gymnasiasten bekannte Tatsache gewinnt aber hier eine ungeheure Bedeutung. Denn im goldenen Schnitt kreuzen sich zwei Prinzipien, die zunächst nichts miteinander gemein haben: die astrologische Zahl und das ästhetisch als angenehm und schön empfundene Verhältnis. Dazu kommt, daß dieses Verhältnis nicht nur als astrologisch bedeutsam, ästetisch angenehm, sondern auch noch als naturgegeben empfunden wird. Die Unterteilung des menschlichen Körpers entspricht vom Kopf bis zur Gürtellinie und von der Gürtellinie bis zur Sohle einer 5/8 Teilung, also annähernd dem goldenen Schnitt.

Es läge nahe hier nun eine geschichtliche Studie anzuknüpfen und sich zu fragen, ob die Bevorzugung des goldenen Schnitts — die uns aus der Renaissance bekannt ist — auch in der Antike bewußt sich von dem bloßen Zahlenmythos absondert oder wie weit es sich hier noch um eine Verquickung zweier Systeme handelt. Eines ist gewiß: für das Mittelalter hat auch der goldene Schnitt oder die verwandte Zehnteilung sicherlich keine ästhetische Bedeutung. Hier ist die Zahl und das Verhältnis, ja jede Zahl und jedes Verhältnis bedeutsam, aber nicht schön. Ja das Mittelalter erstarrt in der Zahl. „Die Scholastik und das Mittelalter sind einander verwandt wie Bild und Wort zu einer Sache. Die Gesetze des Formens und Denkens sind nicht mehr Mittel der Gestaltung, sondern sie vergewaltigen jede Gestalt. Sie wuchern wie eine seltsame Krankheit!“ Auch für die noch ganz anders starr geometrischen Bildwerke Ostasiens findet sich hier bereits eine Erklärung. „Die Ägypter und die Orientalen blieben in den Grenzen der Starrheit gebunden, die aus dem Werkzeug stammt. Der Genius der Griechen hat das Werkzeug gemeistert“. Im allgemeinen läßt Mössel sowohl das Verhältnis zur Ästhetik wie zur Geschichte völlig in der Schwebe und will nichts geben als ein Tatsachenmaterial.

Es ist durchaus nicht leicht, sich mit diesem bedeutsamen Werk zu befreunden. Manches erscheint auf den ersten Blick als Vergewaltigung und als Absurdität. Aber es kommt ja gar nicht darauf an, daß — zum Beispiel bei den mittelalterlichen Bildwerken — alle diese Muster stimmen, die wir sogar als ärgerliche Beeinträchtigung des Künstlerischen empfinden könnten, es kommt allein auf die Gesamtheit, auf das einheitliche Streben an. Und daß es ein solches — in der Renaissance dann umgebogenes und umgedeutetes — Streben wirklich gegeben hat, wird sich gegenüber der Fülle dieses Materials nicht bestreiten lassen. Es bleibt nur noch übrig, im obigen Sinn die geschichtliche und lokale Verschiedenheit in der Bewältigung dieser Grundlagen herauszuschälen, eine Aufgabe, für die alles Nötige hier bereits gegeben ist.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Curt Müller: Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung. Leipzig, Mayer & Müller 1937. VIII, 247 S. RM. 14.— (Palästra 211).

Müllers Schrift war ursprünglich nicht als historische Untersuchung geplant, sie sollte vielmehr dem Symbolbegriff in seiner Fruchtbarkeit für Goethes Kunstdenken, einer in vollem Umfang noch nicht behandelten Frage, nachgehen. Durch Weinhandls umfassendes Werk „Die Metaphysik Goethes“ (1932) wurden jedoch soviel Gedanken des Verfassers vorweggenommen, daß er sich nunmehr veranlaßt sah, aus der histori-

schen Vorfrage das Hauptthema zu machen, „aus der Fülle möglicher Einwirkungen auf Goethe einige noch unbeachtet gebliebene Züge herauszustellen".

Seit Mitte der neunziger Jahre nahm Goethe im Gespräch mit Schiller und Heinrich Meyer erneut gesteigertes Interesse an kunstphilosophischen Problemen, vornehmlich auch an der Frage nach den objektiven, beziehungsweise individuell-subjektiven Voraussetzungen des Kunstwerks, der Zweiheit seiner gegenständlichen Wirklichkeit und seiner geistig-seelischen Einfühlung. Die wesentliche Unterscheidung der klassischen Ästhetik Goethes, mit der nach Vermittelung durch Karl Philipp Moritz sich auch die Ästhetik der Romantik auseinandersetzte, spielt um die Begriffe Symbol und Allegorie und so muß es von grundsätzlicher Bedeutung sein, dem Schicksal dieses Begriffsgegensatzes bei den deutschen Ästhetikern v o r Goethe nachzugehen, ausführlich etwa den Allegoriebegriff Winckelmanns herauszuarbeiten, der von der Forschung bisher kaum beachtet worden sei. Es gelingt der sorgfältigen und feinsinnigen Darstellungsweise Müllers, von Winkelmann über Lessing und Herder zu Goethe eine kontinuierliche Entwicklungslinie nachzuweisen: „das unablässige Bemühen um die Bestimmung gehaltvoller, bedeutungsreicher Kunst", die „entwicklungsgeschichtliche Seite des Symbolphänomens" von Winckelmann zu Goethe. Die Goetheschen Gegensatzpaare Symbol — Allegorie, Idee — Begriff bedeuten für Müllers Untersuchung die Zielpunkte einer Problementwicklung, die er mit Winckelmann beginnen läßt und über Lessing, Sulzer, Herder, Moritz bis zu Heinrich Meyer führt. Dabei werden jeweils die Hauptgesichtspunkte der verschiedenen Kunsttheorien historisch und gedanklich hergeleitet und klargelegt, sodaß der Leser durch Müllers Buch in jeder Weise gut gerüstet ist, der lebhaften Erörterung dieses ganzen Fragenbereichs durch Goethe und die jüngere Generation zu folgen.

Besonderen Umfang, über ein Viertel des Gesamtumfangs, nimmt die Beleuchtung von Winckelmanns Gedanken ein. Seine Überlegungen werden zu Kunsttheoretikern wie Bellori, Poussin, Félibien, dem englischen Maler Richardson, deren Schriften Winckelmann bekannt waren, in Beziehung gesetzt. Die Untersuchung will „die Stellung Winckelmanns zu den zahlreich an ihn herantretenden neuplatonischen Schönheitsauffassungen klären, um damit seinen Ideebegriff und seine Stellung zu dem Problem: Erscheinung — Idee, beider Zusammentreffen im idealen eigenständigen Kunstwerk kennenzulernen" und von da aus zu Goethes metaphysischem Symbolbegriff hinzuleiten. Man muß in Winckelmanns Schriften unterscheiden die Frage nach dem Wesen und Ursprung der Idee und die Frage nach dem Verhältnis von Erscheinung und Idee und ihr Zusammentreffen im idealen Kunstwerk. Hier sind außer den obengenannten Beziehungen vor allem der Einfluß Platons und dann der von Shaftesbury für Winckelmann von Wichtigkeit; der Verfasser hatte Gelegenheit, die in Paris aufbewahrten Shaftesburyexzerpte Winckelmanns für seine Schrift durchzuarbeiten. Auch Anregungen durch Buffon sind festzustellen, außerdem ist sein Verkehr mit Adam Friedrich Oeser und Anton Raphael Mengs auf seine kunsttheoretischen Gedanken nicht ohne Einfluß geblieben.

Hat dem Verfasser offenbar auch Winckelmann und sein Verhältnis zu Goethe im Mittelpunkt seiner Untersuchung gestanden, so ist er doch auch den um den Symbolbegriff kreisenden Gedankengängen eines Lessing, Sulzer, Herder, Moritz und Heinrich Meyer mit gleichem Verständnis und gleich sauberer Analyse gefolgt. Aus Raumrücksichten kann darauf jedoch hier nicht weiter eingegangen werden. Goethe selbst widmet sich die Darstellung kaum noch; hier will der Verfasser „nur kurz die Einbruchstellen für die Zeit vor 1797 feststellen, durch welche die angezeigten Gedanken zu Goethe gelangen konnten".

Greifswald. Kurt Gassen.

Guido Manacorda: Italienische Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts. Wessobrunner Verlag, Berlin 1938.

Die zur Eröffnung der ersten großen italienischen Kunstausstellung in Berlin 1937 von M. gehaltene Rede — mit einer Auswahl der ausgestellten Werke in schönem Kunstdruck zu einem Bildband vereinigt — stellt eine willkommene Einführung in die neuzeitliche Kunst Italiens dar. Man ist immer wieder überrascht, zur Zeit des Impressionismus gerade in Italien Werken von entzückendem Farb-, Licht und Formzauber zu begegnen; überhaupt scheint die Malerei dem heutigen Italiener die stärktsen Talente abzulocken. Auch die neue, wieder ganz monumentale Malerei hat sich in Italien früher gefestigt und ist früher zu erheblichen Werken vorgestoßen als die deutsche. Dagegen erscheint uns die moderne italienische Plastik — wie ja auch die moderne Architektur — von einer merkwürdig bizarren Unausgeglichenheit, durch die das zeitgemäße „Wollen“ eher überrannt als gebunden wird.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Max Doerner: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart, 6. Aufl. 1938.

Man wird sich kaum ein Maleratelier ohne dieses ebenso gründliche wie übersichtliche Handbuch vorstellen können, das auf jede, den Praktiker interessierende Frage eine Antwort weiß, angefangen vom Malmaterial bis in die letzten Feinheiten des technischen Vorganges hinein. Aber auch der Kunsthistoriker wird sich an Hand der Kapitel über die Techniken alter Meister schnell und verläßlich die notwendigen Kenntnisse erwerben können. Das gleiche gilt für den Kunstwissenschaftler gerade heutzutage, wo die Rückkehr zum gesund Handwerklichen auch die ästhetische Begriffsbildung nicht unbeeinflußt läßt. Es wird stets Voraussetzungen geben, die man nicht einfach ablesen kann, sondern bis zu einem gewissen Grade selber wissen muß, ehe man über die erreichte Wirkung etwas aussagen kann.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Ulrich Christoffel: Die Welt der großen Maler. R. Piper und Co. Verlag, München 1938.

Der ganze Zauber dieses schon rein äußerlich so kulturvoll gehaltenen Buches liegt in seiner selbstverständlichen, unbekümmerten, ja man möchte fast sagen — bescheidenen Einseitigkeit. Schon die Unterscheidung zwischen Künstler und Maler — das Buch beschäftigt sich nur mit den letzteren — verblüfft und nimmt doch gefangen. Desgleichen heute so fremdartig klingende Sätze wie: „Das Malerische als Widerschein des Seelischen ... hat sich nur im Abenndland enfaltet, nur bei den Völkern, die sich der untergehenden Sonne, dem Herbst und dem Alter zuwenden“. Wir vermissen vielleicht das „auch“, aber es ist doch hier nichts anderes gemeint als die über alles Geschichtliche sich hinaushebende schlichte Tatsächlichkeit der Sonderstellung des Genies. Nicht aus einem l'art-pour-l'art-Standpunkt heraus ist der große Maler mit sich allein, verzichtet er auf alle Wirkung in die Breite, auf Belehrung, auf Schmuck, sondern ganz selbstverständlich, weil er nicht anders kann.

Dies schlicht Selbstverständliche, das gläubig Bereite und zart Nachgebende ist die große Schönheit des Buches. Nur wenig Kunstwerke, nur wenig Maler verdienen es, bereit und lebendig — unsterblich ist kein Wort, das der Terminologie des Buches

angehört — gehalten zu werden. Sie allein haben das große und wahrhaftig seltene Vorrecht, einsam genannt zu werden. Wer aber aus diesen Einsamen Kraft schöpfen will für die Wirklichkeit — eine Kraft, die sie nicht aufdrängen, sondern verschenken — der mag an Hand dieses Buches mit ihnen umgehen.

Ch. Begriff des Malerischen ist ein Teilbegriff von Wölfflins Begriff des Malerischen. Er ist mehr der Farbe und dem Licht verknüpft als dem Raum und der räumlichen Bewegung. Daher läßt er sich auch auf eigentlich „unmalerische" Zeiten (im Sinne Wölfflins) anwenden, wo er —wie bei Tizian und Grünewald — sich in der Farbe erfüllt, er wirkt aber merkwürdig sperrig bei Holbein und erschließt sich völlig frei erst im Barock. Am tiefsten und reichsten auch hier wieder bei einer räumlich so eigensinnigen, aber farbig so gelösten Erscheinung wie die Poussins, m. E. das innigste und ergreifendste Kapitel des Buches.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Verantwortlich für den Textteil: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin, für den Anzeigenteil: Walther Thassilo Schmidt, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

# Bausteine zu einer Gedankenästhetik

Von

**Karl von Roretz**

Das Problem einer „Gedankenästhetik" — also die Frage, ob es nicht auch auf dem Gebiet des prinzipiell Unanschaulichen ein ästhetisches Betrachten bzw. ästhetisches Genießen geben könne — ist nicht völlig neu.

Der Historiker der Ästhetik kennt es vor allem aus einer Schrift des alten englischen Moralphilosophen Francis Hutcheson, aus seinem einst viel gelesenen „Inquiry into the origin of our ideas of beauty and virtue", 1725. — Hutcheson spricht dort (in Sect. III) von einer besonderen „beauty of theorems", die er einer speziellen Behandlung für würdig hält, „being of a nature pretty different from the former kinds of beauty" (Zt.Schrift., 4. ed., 1738, S. 30).

Zur Erregung solcher unanschaulicher Erlebnisse von ästhetischer Struktur bedarf es, wie der Verf. ganz hübsch ausführt, nicht nur der Momente „surprize" und „unexpected novelty", sondern auch noch der „unity of particulars in the general theory" (S. 33). Ein anderer Fall scheint ihm gegeben „when one theory contains a great multitude of corollaries easily deducible from it" — wie das z. B. beobachtet werden kann an den Sätzen Euklids I, 35 oder I, 47. — Auch Newtons Gravitationsgesetz, „from which innumerable effects do flow", wird hier von ihm erwähnt (ebenda). — Recht fein ist seine hier gemachte Gegenüberstellung des, wie er sich ausdrückt, „uneasy state of mind, when we (auf geometrischem Gebiet!) are only heaping a multitude of particular, incoherent observations", im Gegensatz zu jener Bewußtseinslage, wenn wir „can discover some sort of unity or reduce them to some general canon" (S. 31). Sein Beispiel dazu: Betrachtung eines Zylinders mit eingeschriebener Kugel und in letztere eingelegtem Kegel. Nach H. empfinden wir zunächst keinerlei ästhetische Lust: Die kommt erst mit der theoretischen Einsicht, daß die Volumina dieser Körper sich wie 3 : 2 : 1 verhalten!

Der englische Ästhetiker betont in seinem kurzen Kapitel immer wieder und aufs stärkste die Unmittelbarkeit („immediate pleasure") solchen ästhetisch-theoretischen Erlebens und grenzt es ganz richtig von der parallelgehenden, eigentlichen Intellektualtätigkeit ab. So heißt es bei

ihm (S. 36): „This delight which accompanys sciences, or universal theorems, may really be called a kind of sensation (Sperr. vom Verf.!); since it necessarily accompanys the discovery of any proposition and is distinct from bare knowledge itself, wheras the knowledge is uniformly the same". Auch gewisse Gefahren einer „ästhetisierenden" Forschung bemerkt er scharfsichtig und warnt vor ihnen (S. 35).

Soviel mir bekannt ist, hat Hutchesons kluge Feststellung keinen eigentlichen Nachfolger gefunden. Das schließt gewiß nicht aus, daß hin und wieder, wie wir ja noch sehen werden, ähnliche Gedanken da und dort aufleuchten. — Ich setze hier auf gut Glück eine gelegentliche Bemerkung des geistvollen amerikanischen „Instrumentalisten" John Dewey her: Er hält es für möglich, daß gewisse chemische Formeln — aber doch nur auf besonders geartete Individuen — einen quasi-ästhetischen Reiz ausüben könnten: „I suppose that even equations composed of chemical symbols may under certain circumstances . . . have for some persons a poetic value, though in such cases the effect is limited and idiosyncratic". — Man wird kaum behaupten dürfen, daß Dewey durch sein Beispiel die an sich schon viel zu enge Position Hutchesons wesentlich erweitert habe!

Denn es handelt sich doch wohl um nichts Geringeres als um eine bewußte und grundsätzliche Erweiterung des bisherigen Bereichs der Ästhetik. Es handelt sich darum, dem Begriff der „Schönheit", oder, vorsichtiger ausgedrückt, dem Begriff des „ästhetisch Wirksamen", eine weitere oder doch tiefere Deutung zu geben, die mit der bisher fast allgemein üblichen Schulmeinung von seiner Morphologie nicht mehr ganz zusammenfällt.

Die Auffassung, der hier Ausdruck verliehen werden soll, läßt sich vielleicht ganz grob in folgenden 6 Punkten zusammenfassen:

1. Es gibt eine Art des ästhetischen Erlebens, bei welcher der sensuelle Faktor, mit dem die bisherige Ästhetik fast immer operiert, gänzlich zu verschwinden scheint oder doch in seiner bisher angenommenen Bedeutung stark herabgesetzt wird. (Es würde also hiebei alles, was man bis heute, in wechselnder Terminologie, als dem ästhetischen Erleben notwendigerweise verhaftet ansah — der „sinnliche Schein", das „Bildhafte", das „eidetisch Gegebene", die „Sosein-Kontemplation", die „évidente perception" usw. usf. — hier seine Bedeutung mehr oder minder einbüßen!).

2. Diese Art ästhetischer Erregtheit läßt sich erleben bei der geistigen Aufnahme (und Verarbeitung) gewisser abstrakter Denkgebilde oder solcher, wenn auch sinnlich zugänglicher Sachverhalte, bei denen die veranschaulichende Darstellung als solche ästhetische ganz indifferent erscheint.

3. Was die Aufnahme der auf solche Weise zustande gekommenen Erlebnisse in den Bereich der Ästhetik rechtfertigt, ist einerseits die hiebei auftretende Lustbetontheit — welche der Vitalsphäre ebenso entrückt ist wie der des Praktisch-Intellektuellen — anderseits die eigenartige Bauform, die eben nur im Ästhetischen eine Entsprechung hat.

(Man kann aber, um ganz vorsichtig zu sein, hier außer von ästhetischen auch noch von „quasi-ästhetischen" Erlebnissen reden!)

4. Festzuhalten bleibt immer, daß die theoretische Wertigkeit, also: die Gültigkeit und das gedankliche Sich-Bewähren, hier nicht das Entscheidende sind, sondern nur die Freude am Strukturellen.

5. Die Wirkung dieser gedankenästhetischen Vorkommnisse scheint sich in doppelter Weise zu vollziehen: Erstens so, daß vor allem das Sinnvolle an der Struktur größerer Zusammenhänge (neben ihrem ideellen Sachgehalt!) lustvoll erlebt wird; zweitens in der Weise, daß vor allem eine gewisse Dynamik ästhetisch (oder quasi-ästhetisch) zu freudvollem Bewußtsein gelangt.

6. Diese Form des ästhetischen Erlebens hat nichts zu tun mit der Affiziertheit durch jene symbolischen Schöpfungen, bei denen die bereits im engeren, herkömmlichen Sinn ästhetische Form das Erlebnis auslöst: wie bei Wagners „Programmusik", bei Leopardis „Gedankenlyrik" usw.

Nach diesen kurzen, gleichsam einführenden Bemerkungen, denen aber grundsätzliche Bedeutung zukommt, soll nun der Versuch gemacht werden, die ins Auge gefaßten Erlebnisse etwas genauer zu schildern, so, wie sie sich tatsächlich abzuspielen scheinen. (Aus verschiedenen, inneren und äußeren, Gründen muß es hier vorläufig bei einer kurzen Skizze sein Bewenden haben!)

So wollen wir vor allem jene beiden Modifikationen mustern und durch etliche Beispiele belegen, unter denen die „Gedankenschönheit" — um einmal dieses Wort direkt zu gebrauchen — überhaupt auftreten kann: Die Grundform des Gedanklich-Sinnvollen und die des Gedanklich-Dynamischen.

Auf welchen Gebieten des menschlichen Geisteslebens können wir sie finden?

Die Antwort wird lauten: Grundsätzlich sind sie wohl auf allen Gebieten unseres Geistes erlebbar und werden, wie sich kaum bezweifeln läßt, tatsächlich erlebt, wenn sie sich natürlich auch verschieden präsentieren. — Ich habe in einem Abschnitt meines letzten Buches („An den Quellen unseres Denkens", 1937, bes. S. 191 ff.) die Typen der wissenschaftlichen Theorienbildung unter einen ähnlichen Gesichtswinkel zu bringen gesucht und verweise auf die dortigen Ausführungen, ohne sie hier zu wiederholen. Hier wollen wir bloß, die oben angedeutete Gruppierung einigermaßen festhaltend, die Analyse einer

Reihe von Fällen zu geben versuchen, welche einerseits der Sphäre des i. e. S. abstrakten Denkens — Philosophie, Mathematik u. a. —, anderseits jenem Gebiete entnommen sind, auf welchem auch das anschauliche Element noch eine gewisse Rolle spielt, wenn auch prinzipiell nicht mehr die entscheidende: Wir wählen daraus die in gewissem Sinn verwandten Gebiete von Strategie und Schach.

Beginnen wir mit einem der abstraktesten Gebiete des menschlichen Denkens, mit der Philosophie. — Inwieweit ragt sie hinein in das Reich der „Gedankenästhetik"?

Es wird hier natürlich nicht an die eigentlichen „Dichterphilosophen" gedacht werden dürfen: Also nicht an jene phantasievollen und im engsten Sinn künstlerisch veranlagten Weltinterpreten, wie es ein G. Bruno, ein Schelling und ein Nietzsche waren. Sondern die hier verteidigte Behauptung läuft darauf hinaus, daß nicht selten in den aufs stärkste sublimierten, rein versachlichten philosophischen Gedankengängen und Ideenfolgen häufig etwas aufblitzt, was ästhetisch genannt werden darf oder doch zum ästhetischen Erleben ganz, ganz nahe Beziehungen hat („quasi-ästhetisch"). Der Beweis für diese These würde sich daher am besten in der Weise führen lassen, daß man bei einem durch seine Sachlichkeit und Nüchternheit bekannten Fachphilosophen solche Ausführungen nachwiese. — An erster Stelle wäre da natürlich an Kant zu denken (selbstverständlich an den Kant der kritischen Periode!): Wenn sein, scheinbar so willkürlich und pedantisch zugleich aufgetürmter Satzbau in gewissem Sinn doch noch hohe, ästhetische Reize beherbergt, so dürfen oder müssen wir sie wohl dem, abseits von der gewöhnlichen Form liegenden, reizvollen Spiel seiner Gedankenführung, d. h. einem gedankenästhetischen Faktor zugute schreiben! (Das wäre dann freilich nicht ganz im Einklang mit der Auffassung des sonst so verdienstvollen und begeisterten Kantforschers K. Vorländer, der gelegentlich ernste Klage führt über jene „Satzungeheuer" bei Kant, „die nicht nur unseren ästhetischen Geschmack verletzen, sondern auch das Verständnis öfters erschweren": Vgl. seine Schrift „I. Kant, der Mann und das Werk, 1924, Bd. II, S. 102).

Nun enthält ja gerade die „Kritik der reinen Vernunft" beispielsweise eine Reihe von Stellen, die für unseren Beweis herangezogen werden könnten! Doch würde sich dabei die Notwendigkeit ungewöhnlich langer Zitate ergeben, welche von den etwaigen Lesern dieses Aufsatzes mutmaßlich nur mit dem allergrößten Widerwillen entgegengenommen werden dürften. Daher mag hier, um wenigstens einen wertvollen Beitrag zum Beweis der aufgestellten Behauptung zu liefern, aus einer Hauptschrift seines großen Nachfolgers und Weiterbildners Hegel — der ja ohnedies wegen seiner reinen Begrifflichkeit weithin gefürchtet

ist — eine charakteristische Stelle Raum finden! (Wir bringen zuerst das leider nicht zu umgehende Zitat; hierauf die von unserem Standpunkt aus vorgenommene Analyse.)

(Aus Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, II b, WW, 2. Aufl., Bd. 9, S. 41):

„Das besondere Interesse der Leidenschaft ist also unzertrennlich von der Betätigung des Allgemeinen; denn es ist aus dem Besonderen und Bestimmten und aus dessen Negation, daß das Allgemeine resultiert. Es ist das Besondere, das sich aneinander abkämpft, und wovon ein Teil zugrunde gerichtet wird. Nicht die allgemeine Idee ist es, welche sich in Gegensatz und Kampf, welche sich in Gefahr begibt; sie hält sich unangegriffen und unbeschädigt im Hintergrund. Das ist die List der Vernunft zu nennen, daß sie die Leidenschaft für sich wirken läßt, wobei das, durch was sie sich in Existenz setzt, einbüßt und Schaden leidet. Denn es ist die Erscheinung, von der ein Teil nichtig, ein Teil affirmativ ist. Das Partikulare ist meistens zu gering gegen das Allgemeine, die Individuen werden aufgeopfert und preisgegeben. Die Idee bezahlt den Tribut des Daseins und der Vergänglichkeit nicht aus sich, sondern aus den Leidenschaften der Individuen."

Das ästhetisch getönte Denkerlebnis, das durch die aufmerksame Lektüre dieser Stelle bei dem qualifizierten Leser ausgelöst wird, zeigt, wie mir scheint, folgenden Fortgang:

1. Wir erhalten zunächst Kenntnis von der ruhig-nüchtern vorgetragenen Grundthese: Aus dem Besonderen — also auch aus den besonderen Leidenschaften — entsteht regelmäßig das Allgemeine.

2. Dieser Gedanke erfährt alsbald vor unseren Augen eine, freilich wohl logische, dennoch in gewissem Sinn unerwartete Verschiebung: Nur das Besondere, so hören wir jetzt, tritt überhaupt in den Kampf! („Es ist das Besondere, das sich an einander abkämpft . . .".)

3. Nun kommt eine, allerdings bereits vorbereitete, aber doch rasch hervorgezogene Folgerung — fast klingt sie wie ein „Protest": Die Idee nimmt überhaupt nicht am Kampfe teil! („Nicht die allgemeine Idee ist es . . .".)

4. Jetzt: Weiterbeleuchtung des gewonnenen Denkresultats; gleichsam seine geheimnisvoll-esoterische Deutung: Hinter all dem steht ja eigentlich die „Vernunft". („Das ist die List der Vernunft...")

5. Nunmehr — ein leichtes Zurückfallen ins Trocken-Doktrinäre, etwas bröckelig und grau, wie nicht selten bei Hegel. („Denn es ist die Erscheinung . . .".)

6. Nun aber, prachtvoll zusammenfassend und abschließend, zugleich in allerknappster Diktion, das Endergebnis: Die Idee läßt ja die „Leidenschaften" eigentlich nur für sich arbeiten. („Die Idee bezahlt den

Tribut des Daseins . . . aus den Leidenschaften der Individuen".) — — Man hebt die Augen von dieser Stelle mit dem befriedigenden Gefühl tiefsten Verständnisses für die Bedeutung des scheinbar Nur-Individuellen im historischen Geschehen. Und dieses Verständnis hat eine ausgesprochen ästhetische Note!

Damit wäre also an einem eindrucksvollen Beispiel dargelegt, wie diese Auffassung gemeint ist und wie sie sich in der Wirklichkeit ausnimmt.

Nun soll ja damit gewiß nicht gesagt sein, daß alle wichtigen oder reichen Gedanken unserer (oder der fremden) Philosophen uns mit einem solchen ästhetischen Reize erregen: Die bloße, dunkle Wahrnehmung des Zutreffens bestimmter Gedankengänge oder einer bestimmten Schlußfolgerung führt selbstverständlich noch lange nicht zu einem lustvollen Genießen der angedeuteten Art. Und es gibt ja fraglos auch gewisse Forscher und Denker, deren an sich recht hochwertige Ideenfolgen uns zu einem solchen Genusse nicht verhelfen! (Ich denke hier etwa an einen Herbart oder Comte.)

Aber was hier einzig und allein betont werden sollte, das ist die Möglichkeit, ja Notwendigkeit, die rein gedanklichen Formen den ästhetischen manchmal nahezurücken. Das Ästhetische — so sollte gezeigt werden — ist nicht immer bloß eine äußerliche „Zutat" zum philosophischen Denken, sondern ein dort, wenigstens an gewissen Stellen, mit aller Deutlichkeit und Selbständigkeit hervortretendes Phänomen, das da ebenso gut fixiert und geschildert werden kann wie auf seinem ureigensten Gebiete, z. B. in der Kunst!

Von ganz gewaltiger Bedeutung scheint mir ferner das gedanken-ästhetische Moment in der Mathematik zu sein!

Gerade hier läßt es sich freilich, wenigstens dem völligen Außenseiter, der sich nie etwas mehr auf diesem Gebiete herumbewegt hat, besonders schwer klarmachen.

So müssen hier einige mehr indirekte Hinweise genügen.

Die Tatsache eines ganz eigentlichen (und nicht nur im metaphorischen Sinne!) ästhetischen Erlebens auf dem Gebiete des mathematischen Denkens bzw. der mathematischen Begriffsbildung ist von einsichtigen Forschern oft und oft ausgesprochen worden: „An Schönheit der äußeren Form und des inneren Gehalts", sagt F. Auerbach („Lebendige Mathematik", 1929, S. 9), „kann es so manche Formel der Mathematik mit einem Gedicht getrost aufnehmen." Und der bekannte italienische Mathematiker (und Philosoph) F. Enriques schrieb erst kürzlich über das mathematische Denken die geistvollen Worte nieder: „Si tratta di una intuizione sui generis che può paragonarsi alla poesia e alla musica" und fügt bezeichnenderweise hinzu: „Tutti i cul-

tori della matematica vi scorgono riposte bellezze“ (Enc. ital., Art. „matematica“).

Übrigens schrieb schon lange vorher Leibniz über die „Brachistochrone“ an Joh. Bernoulli, der ihn auf diese Frage aufmerksam gemacht hatte: „Wie der Apfel der Eva, so hat mich das Problem durch seine Schönheit verlockt (Zit. nach A. Kneser, Euler u. d. Variationsrechnung, in: Festschr. z. Feier d. 200. Geburtstages v. L. Euler, 1907).

Ja, man findet diese rein ästhetische Auffassung und Bewertung mathematischer Gedankenführung manchmal sogar in eine nahezu kunstphilosophisch anmutende Form gebracht. So z. B. in den Worten, in welchen Ch. Méray den größten, deutschen Mathematiker Gauß feiert: „En lisant les mémoires de Gauss“, so sagt er, „ne retrouvons-nous pas à la fois, dans les détails, des splendides arabesques enlacés par l'imagination inépuisable des artistes de l'orient; dans l'ensemble un de ces temples merveilleux que les architectes de Périclès élevaient aux divinités helléniques? (A. Ribière, Mathématiques et mathématiciens, 7. éd., 1926, S. 316 f.).

Wie sich diese gedankenästhetische Funktion in der mathematischen Betrachtung und Spekulation gegenüber dem regulär Ästhetischen abgrenzt, ist nun eben, wie oben angedeutet, nicht leicht zu sagen. — Da, wo noch irgendwelche Spuren der Anschaulichkeit vorhanden sind, ist der Übergang zur gewöhnlichen Ästhetik freilich noch nicht allzuschwer: so z. B. bei dem Pascalschen „Hexagramm“, bei dem „Pentagramma myrificum“ (Gauß!) u. dgl. m. Doch empfängt die rein anschauliche Wohlgefälligkeit, die gerade bei der Pascalschen Figur zunächst noch ziemlich gering ist, ihren eigentlichen Akzent, wie mir scheint, erst durch das rein gedankliche Moment, daß sich hier ein bestimmtes Gesetz als herrschend erweist, nämlich: daß die Schnittpunkte der 3 Paare von Gegenseiten stets auf einer Geraden liegen müssen. Das ist aber eigentlich schon Gedankenästhetik!

Mehr beweisend (ja, nahezu ein „experimentum crucis“!) ist dann die sog. „logarithmische Spirale“ (Jak. Bernoulli!). Ich möchte nämlich glauben, hier hänge das ästhetische Wohlgefallen, das man beim Anblick der Kurve empfindet (oder doch wenigstens empfinden kann!), fast ausschließlich am Gedanklichen: denn an und für sich stellt diese wild und trotzig aufstrebende Linie wohl kaum noch einen ästhetischen Wert dar, sondern versetzt uns eher einen kleinen „Shock“. (Ich würde meinen, daß z. B. die gemeine „Sinuslinie“, bloß räumlich angesehen, unser Gefühl eher befriedigt!) Sobald man aber einmal die Grundeigenschaft dieser Kurve kennt, nämlich, daß die Radienvektoren in geometrischer Progression ansteigen — weil die Tangenten mit ihnen überall denselben Winkel bilden —, sobald man das einmal weiß,

gewinnt sie plötzlich nicht nur an Verständlichkeit, sondern auch an — Schönheit. (Man bemerkt dann, wenn der Ausdruck gestattet ist, ganz deutlich das ästhetische „Einschnappen"!)

In der reinen Analysis sind analoge Erfahrungen, die dort ganz gewiß auch existieren, viel schwerer zu fassen oder wenigstens zu formulieren. (Von den „ausübenden" Mathematikern, deren Aufmerksamkeit begreiflicherweise fast ausschließlich an den Denkergebnissen haftet, ist wohl kaum Hilfe zu erwarten!) — Als verhältnismäßig einfaches Beispiel aus einer Art Grenzzone, das zu solchen Erlebnissen Anlaß geben kann, mögen etwa die „Fourierschen Entwicklungen" angeführt werden. — Hier geht es zunächst um die bedeutsame Frage, ob jede überall stetige Funktion, der dieselbe Periode zukommt, als unendliche Reihe dargestellt werden kann? (Bewußtseinslage intellektueller Spannung und Erwartung, deren Lösung bereits quasiästhetische Befriedigung hervorzurufen pflegt.) Zweite Etappe: Die unerwartete phoronomische Deutung der Entwicklung von f (x) als Fouriersche Reihe, nämlich: daß eine beliebige, allgemeine Schwingung sich aus unendlich vielen, einfachen Schwingungen zusammensetzen läßt (= ein plötzliches Aufleuchten ungeahnter Brauchbarkeit eines theoretischen Resultats für fernerliegende, theoretische Zwecke, das förmlich berauschen kann!). Drittens (ein neuer Gipfel und ein neuer Ausblick!): wir vermögen auf diese Weise auch gewisse Teilursachen periodischer Naturvorgänge zu isolieren und darzustellen! — Diese ganze, gedankliche Erlebnisreihe trägt für die hiezu einigermaßen Veranlagten, wie ich glaube, durchaus ästhetische Struktur! (Übrigens wäre ihre Analogisierung mit dem Bau gewisser symphonischer Tonstücke unschwer durchzuführen!)

Diese kurzen Andeutungen müssen hier genügen.

Auch das Gebiet der Strategie — ganz losgelöst von der praktisch-politischen Bedeutung dieser Vorgänge und Handlungen — bietet uns, wie mir scheint, zahlreiche Möglichkeiten des gedankenästhetischen Erlebens. — Hier ist es, wie schon früher hervorgehoben wurde, vor allem das „dynamische" Moment, welches dem bloß „sinnvollen" gegenüber stark in den Vordergrund rückt. — Wenn man mit Delbrück (Friedrich, Napoleon, Moltke, 1892, S. 6 f.) die, gleichsam ein-polige „Niederwerfungsstrategie" von der, sozusagen, doppel-poligen „Ermattungsstrategie" unterscheidet (die Meister der ersteren: vor allem Napoleon und Moltke; der Meister der letzteren: besonders Friedrich der Große), so würde danach wohl nur oder doch ganz vorwiegend jene für uns hier in Betracht kommen: das „Sinnvolle" in der doppel-poligen Strategie mit ihrer vorwiegenden Manövriertendenz ist denn doch zu sehr zerkrümelt oder verblasen, um

ein ästhetisches oder auch nur quasi-ästhetisches Erleben bei uns aufflammen zu lassen, welches wohl nur der zusammenfassenden, akuten Dynamik der „Zerschmetterungsstrategie" vorbehalten zu sein scheint.

In diesem Sinn gibt es aber dann wirklich Kampfhandlungen von gleichsam verschiedener, ästhetischer Wertigkeit! (Es können hier selbstverständlich nur ganz wenige Beispiele aus der neueren Kriegsgeschichte gegeben werden!)

Einen solchen Fall hochästhetisch wirkender, strategischer Operationsweise stellt z. B. die Schlacht von Sedan in Anlage und Durchführung dar. Hier ist's eben die prachtvoll zentrierte Dynamik der ganzen Schlachthandlung, die uns gedankenästhetisch gewinnt: Zuerst der, gleichsam einleitende Vorstoß (der Bayern gegen Bazeille) im Südwesten, dann die geniale Umgehung der französischen Stellung (durch das 11. und 5. Korps, bei Iges), welche ihrerseits einen sich immer mehr verstärkenden Druck von Osten her (12. Korps!) möglich macht, bis schließlich auf die, langsam von allen Seiten her zernierte französische Heeresmacht in und vor der Festung die ganze Gewalt der vereinigten deutschen Artillerie sich ergießen kann. — Moltkes Genie hat hier ein strategisches Kunstwerk geschaffen!

Mit der Aktion von Sedan verglichen schneidet, wenigstens vom gedankenästhetischen Standpunkt aus betrachtet, manch andere, viel gefeierte Schlacht, z. B. die zweite bei Custozza (Erzherzog Albrecht!) erheblich ungünstiger ab: läuft letztere doch im wesentlichen hinaus auf eine rein frontale Kampfhandlung gegen einen einzigen, strategisch wichtigen Punkt (Monte Croce — Monte Torre), gleichsam ein immer wiederholtes, langweiliges Anpochen an ein und derselben Stelle.

Äußerst reizvoll präsentiert sich dagegen, gedankenästhetisch betrachtet, manch andere, wie etwa die Schlacht bei Jena, die von Napoleon selbst ganz prachtvoll angelegt ist: Zuerst ein zentraler Stoß (Marschall Ney!), dann die beiden weitausgreifenden Flügelattacken in West und Ost (durch Augereau und Soult), bis schließlich wieder ein gewaltiger Stoß im Zentrum den Tag entscheidet.

Ästhetisch recht uninteressant ist hinwiederum die „Parallelschlacht" von Jena, während etwa — um hier wenigstens noch eine von Napoleons wunderbaren Kampfhandlungen etwas zu analysieren — die „Dreikaiserschlacht" (bei Austerlitz) eine ganz prächtige Anlage und Durchführung zeigt: Welche? (Zugelassene, feindliche) „Umgehung auf dem einen Flügel, siegreich beantwortet durch einen Zentrumstoß, sind die leitenden Ideen der Dreikaiserschlacht gewesen", wie man es einmal aufs knappste formuliert hat. . . . Man kann es aber auch noch etwas genauer auseinandersetzen und die dynamischen Werte jener strategischen Situation und Aktion im einzelnen aufbauen. Dann war das

Reizvolle daran vor allem dreierlei: Erstens, die gehaltene Ruhe jenes (scheinbaren!) „Über-sich-Ergehenlassens“ (Adjutant zu Napoleon: „Dort steigen die Russen gerade ins Tal hinab!“). Zweitens, die steigende Spannung jener aufgespeicherten Dynamik (Napoleon zum Marschall Soult: „Wie lange brauchen Sie, um diese Höhe zu erreichen [den Pratzenberg!]?“ — „Etwa 20 Minuten, Sire.“ — „Gut, so wollen wir noch ein wenig warten.“). Drittens, das unerwartete Hervorbrechen der schlagartigen Gegenaktion: der zermalmende Stoß in der Mitte.

Übrigens hat die Schlacht bei Austerlitz ihr erstaunlich genaues Gegenbild in einer berühmten Schachpartie aus dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts (vgl. darüber Tarrasch, D. moderne Schachpartie, S. 339 f.); und so bietet sich uns hier ein ungezwungener Übergang zu dem letzten Gebiete gedankenästhetischen Erlebens, das wir hier noch rasch betrachten wollen, zu der Gedankenschönheit des Schachspiels.

Man kann hierüber zunächst, wie mir scheint, folgendes sagen: Das ästhetisch Wirksame im Schach stellt sich zweifellos dar als eigenartige Mischung des „Sinnvollen“ und des „Dynamischen“. Welches dieser beiden Elemente überwiegt, ist nicht allgemein entscheidbar. Am besten dürfte sich, von unserem Standpunkt aus, die Auffassung stützen lassen, welche annimmt, daß je nach dem Persönlichkeitstyp des Spielers, nach der konkreten Turniererfahrung und der augenblicklich in Ansehen befindlichen Spieldoktrin der eine oder der andere Bestandteil mehr in den Vordergrund tritt. Welcher von beiden es auch sei, die ästhetische Bauform bleibt dabei immer gewahrt.

Das zeigt sich uns aufs klarste schon in der Kennzeichnung und Bewertung schachlicher Spielweise und Eigenart, in den schachästhetischen Kategorien — so möchte man sie fast nennen —, die heute im Umlauf sind. Es gibt ihrer gleichsam positive (= anerkennende!) wie negative (= absprechende!). So finden wir auf der einen Seite als Spielcharakteristik Bezeichnungen wie: „schematisch“, „schablonenhaft“, „lavierend“, „trocken“, „unfrei“, „gedrückt“...; auf der anderen Seite etwa Worte und Spielwertausdrücke wie „elegant“, „wuchtig“, „problemartig“, „studienhaft“ und noch gar manche andere.

Es empfiehlt sich vielleicht, hier besonders die dynamische Komponente etwas schärfer zu betonen, da an der Existenz des „Sinnvollen“ noch kein denkender Schachspieler gezweifelt haben dürfte. — Da gibt es nun eine ganze Reihe sprachlicher Ausdrücke bzw. begrifflicher Festlegungen, welche ihr Vorhandensein schlagend beweisen.

Übrigens ist gerade in den letzten zwei Jahrzehnten dieser „Dynamismus“ infolge neu erworbener Anschauungen auch literarisch besonders hoch gekommen: „Das Spiel wurde im allgemeinen viel dyna-

mischer“, hat ein bekannter Schachmeister vor kurzem festgestellt. Ja, man hat sogar den Versuch gemacht, diesen Dynamismus auch graphisch darzustellen — letzteres freilich nicht ohne starke Willkürlichkeit der Symbolik.

In diesem (dynamischen) Sinn redet man z. B. heute gerne beim Schach davon — und stellt wohl auch die positive Forderung auf —, daß das Spiel vor allem „elastisch“ geführt werden müsse, daß es „biegsam“ sei; man spricht von einer „Aufspeicherung latenter Spannkräfte“; man gebraucht die prächtige Wendung vom „Vibrieren des Schachbretts“; man redet von „Treibmitteln“; vom „Gesetz des gesteigerten Widerstandes“; von „hängender Lage“; von „hebelartiger Wirkung“; man sucht begehrlich nach möglichen „Fernkooperationen“; man behauptet, jede Stellung „schwach machen“ zu können usw.

Es ist ohne weiters klar, daß alle diese Gedankengänge und Bemerkungen fast durchaus im Sinne einer dynamistischen Ästhetik verstanden werden dürfen.

Seinem Kern nach dynamisch aufzufassen ist ja wohl schon der Begriff des „Opfers“ im Schachspiel! Hierüber vielleicht einige Worte: Jedes (motivierte!) Opfer im Schach läuft hinaus auf die vorläufige Hingabe eines gewissen Schachwertes — häufig eines größeren gegen einen geringeren — mit der begründeten Aussicht, daraus alsbald oder doch in nicht zu ferner Zukunft einen beträchtlichen, taktischen oder strategischen Gewinn zu ziehen. — Das Opfer bildet nun, wenn man so sagen darf, einen Kristallisationspunkt des schachästhetischen Erlebens, und die ihm innewohnende Dynamik ist fast mit Händen zu greifen. Vergegenwärtigen wir uns zu diesem Zweck bloß die zwei Typen des Opfers (selbstverständlich sind sie nicht ohne Übergänge!), für die sich auch schon nahezu feste Ausdrücke eingebürgert haben: das „elegante“ und das „brillante“ Opfer. Das erstere wohl meist charakterisierbar durch sein Begnügen mit einem relativen Minimum von Mitteln, die rasch und sozusagen „geradlinig“ den Erfolg herbeiführen; das letztere zu kennzeichnen durch eine imponierende, oft sich noch steigernde Pracht des Aufwandes, manchmal durch „retardierende“ Momente, durch „Zwischenereignisse“, welche die Situation dynamisch aufgipfeln, bis dann plötzlich jäher Zusammenbruch erfolgt. Man darf, scheint mir, den Reiz solcher Schachgeschehnisse, wenn man ihn zutreffend beschreiben will, niemals bloß in der „richtigen“ Kombination suchen, sondern eben vor allem im Dynamischen. Auch darf man nicht vergessen, daß jedes korrekte Opfer ja auch einen „Zwang“ miteinschließt, und wir somit (erlebnismäßig!) wieder im Dynamismus landen.

Darf hier noch hinzugefügt werden, wie leicht viele alltägliche Einzelheiten und Erfahrungen im Schachspiel sich dem ästhetisch-dyna-

mischen Schema fügen? Man denke z. B. bloß an die, wohl allgemein zugestandene, Häßlichkeit eines frühen „Damen-Tausches" — er erscheint uns häßlich eben wegen des vorschnell verpufften Kraftquantums; an die „Schönheit eines wohl aufgebauten „stone-wall"; an die fesselnde Dynamik eines gut geführten „Bauernsturms"; an die dynamischen Reize des — heute so gern geübten — „Doppel-Fianchettos" ... wir gelangen überall zu derselben, hier schon mehrfach ausgesprochenen Auffassung.

Natürlich ist, wie ja schon einmal hervorgehoben wurde, das (am besten wohl im Sinne der „Einfühlungstheorie" zu denkende) dynamische Element nicht der einzige Schlüssel zur Erschließung der „Schachschönheit": das Moment des Sinnvoll-Rationalen macht ihm häufig den Vorrang streitig! Hier kann es naturgemäß zu keiner glatten, axiologischen Entscheidung kommen, und bekanntlich haben die verschiedenen Schachschulen und ihre mehr oder minder großen Meister hier recht weit auseinanderliegende Ansichten vertreten. Ohne sich eigentlich auszuschließen, stehen sich da eben jene beiden Auffassungen gegenüber, die auch durch die gedankenästhetische Analyse des Schachspiels uns verständlich werden: hier — der Reiz des Logisch-Sinnvollen, die Schönheit der „Konsequenz", die zur Ausbildung fast scholastisch zu nennender Systeme führt, oftmals zu einer Strategie, die Schritt für Schritt vorgeht, vorsichtig die gegnerische Position abtastet und jeden kleinsten seiner Fehler unerbittlich widerlegt. (Auch gilt hier vielleicht, wenn auch nur zum Teil, die unfreundliche Charakteristik von gegnerischer Seite: „Man laviert so lange herum, bis der Gegner einen Fehler macht, den man dann logisch-konsequent ausbeutet.") Dort — eine mehr naive Hingabe an die Dynamik des Spiels, ein unbekümmertes „Vortragen" des Angriffs, dessen Einzelheiten natürlich genau durchprobiert werden müssen. — Mag für beide Typen hier je ein Beispiel aus der neueren Zeit gebracht werden: für den mehr logisch-rationalen Spieltyp etwa Tarrasch, dessen streng methodische Strategie ein moderner Schachschriftsteller ganz zutreffend folgendermaßen charakterisiert: „Seine besten Partien sind eine systematische, allmähliche Erwürgung des Gegners"; während für den mehr dynamischen Typ beispielsweise der Wiener Meister Karl Schlechter angeführt werden könnte, dessen Spielführung in folgenden Worten desselben Schriftstellers nicht übel gekennzeichnet erscheint: „Wie ein Wald seine Stämme überall ausdehnt, wo freier Raum ist, so entwickelt Schlechter seine Kräfte: stark und wie die Natur zwecklos." — Diese kurze Betrachtung der gedankenästhetischen Seite des Schachs muß hier genügen!

Am Schluß dieser kleinen Skizze sei vielleicht noch die Frage ge-

streift: welches wohl die allgemein-kulturpsychologische Bedeutung des „Gedankenästhetischen", oder, wenn man lieber will, der „Gedankenschönheit" sein mag?

Ein klarer Beurteiler dieser Tatsachengruppe dürfte dahin gelangen, die Rolle des gedankenästhetischen Moments in der Entwicklung wenigstens gewisser Gebiete des menschlichen Geisteslebens ziemlich hoch einzuschätzen! Würde nämlich die gedankenästhetische Funktion keinerlei Lust mit sich führen, welche den Denker, den abstrakten Forscher, den Problematiker der verschiedensten Gebiete... zugleich anspornt und belohnt, so würde ebendort das Schaffen bald zurückgehen oder jedenfalls nicht mit solcher Begeisterung und Hingebung ausgeübt werden. Es würden sich dann wohl auch die Ergebnisse stark verringern und neue Gesichtspunkte selten mehr auftauchen.

Würde z. B. die Mathematik ihre Jünger nicht auch rein ästhetisch so beglücken — K. H. Schellbach nannte in diesem Sinne einmal die Mathematiker die „glücklichsten Menschen" —, es fänden sich wohl wenige bereit zu diesen schwierigsten, Lebenskraft und Lebenszeit in ganz unerhörtem Maß aufzehrenden Forschungen. (Und Ähnliches ließe sich wohl auch von der Philosophie u. a. sagen, während der Gesichtspunkt bei Schach, Strategie usw., wie ja schon angedeutet, ein etwas anderer ist.)

Es trifft sich also gut, daß die höchsten Höhen der Abstraktion oftmals ästhetische Wonnen vermitteln, die sonst, der Regel nach, nur dem anschaulich Genießenden zuströmen.

---

# Idee und Form im Werke Knut Hamsuns

Von

**Katharina Kanthack-Heufelder**

Alles künstlerische Schaffen und Wirken setzt die Möglichkeit eines einzigartigen, eben des ästhetischen Mitteilungsprozesses zwischen Mensch und Mensch voraus.

Dieser Prozeß aber spielt sich zwischen zwei polaren Gegebenheiten ab. Er geht aus von der in der Phantasie gestalteten Idee, die in der Seele des Schaffenden entsteht und von ihm dem äußeren Stoffe überantwortet wird. Und er mündet bei der Idee, wie sie vom Genießenden aus dem Stoffe gelöst wird und in seinem Bewußtsein nun gleichsam wieder aufblüht.

Beide Ideen sind dabei Ergebnisse der Phantasietätigkeit: nicht nur die ursprünglich vom Künstler geschaute, sondern auch die vom Betrachter erlebte. Nur indem es von der Einbildungskraft des Aufnehmenden umspielt wird, kann das Kunstwerk Sinn und Wirkungsfähigkeit erlangen.

Allerdings ist die Phantasieleistung beim schaffenden Künstler eine andere als beim Betrachter.

Der Künstler tritt als der spontan Handelnde auf, sowohl bei der Gestaltung seiner ursprünglichen Vorstellung des Kunstwerks wie auch in der Wahl des eigentümlichen Mittels, des Organon, durch das er seine Schöpfung dem Aufnehmenden zusenden will.

Dieses Mittel ist ihm ein geprägtes, mit Leidenschaft wie mit Sorgfalt gestaltetes physisches Gebilde. Es darf nicht etwa als die Form der Idee angesehen werden, denn schon die ursprüngliche, rein psychische Manifestation des Kunstwerks in der Seele des Schaffenden ist gestaltete Idee. Aber jenes in irgendeinem Stoffe zur physischen Wirklichkeit gewordene Gebilde spielt die Rolle des übertragenden Mediums von Mensch zu Mensch.

Der künstlerische Wille vermag die Materie mit ihren visuell, akustisch und haptisch zu fassenden Qualitäten in rätselhafter Weise zum Träger seelischer Intensität zu machen, indem er in die zunächst ästhetisch neutrale Gegenstandssphäre bestimmte Daten hineinlegt. Dadurch

wird ein objektisches Novum geschaffen, das aber noch nicht das letzte Ziel der künstlerischen Absicht darstellt.

Jene gegenständlichen Daten sollen jetzt vielmehr den genießenden Menschen veranlassen, ein Phantasieerzeugnis zu gestalten, das mit ihnen selbst verschmilzt.

Auch der Genießende produziert. Es sind mehr als bloße Assoziationen, die er den sinnlichen Faktoren hinzufügt, es ist eine durchaus schöpferische Resonanz in ihm vorhanden.

In der Eigentümlichkeit der Daten aber liegt es begründet, daß diese Produktion eine geleitete ist. Daher vollzieht sie sich — in den meisten Fällen — so sanft und mühelos, daß sie nicht eigentlich mehr als Produktion ins Bewußtsein fällt, sondern den Schein kontemplativer seelischer Passivität bekommen kann.

So ist der ästhetische Gegenstand zwar durch objektive Momente mitbegründet, erscheint aber erst völlig als solcher, wenn er durch subjektive Züge ausgestaltet wird. Er wird im Genuß aus objektiven Anlagen erarbeitet.

Diese unsere Wesensdeutung des ästhetischen Phänomens steht in der Mitte zwischen einem ausschließlichen Objektivismus und einem reinen Subjektivismus. Vom Umkreis erkenntnistheoretischer Begriffe her könnte sie etwa durch den Terminus „Zeichenrealismus" gedeckt werden, allerdings nur in übertragenem Sinne. Denn wenn hier von einem objektiven Vorhandensein ästhetischer Züge die Rede ist, so ist damit über die ontische Bedeutung dieser Züge absolut nichts ausgesagt. Es ist ja von einer Beziehung zum ästhetischen Erleben, nicht aber zum theoretisch-erkennenden die Rede.

Wenn nun dem auffassenden Bewußtsein eine partiell konstitutive Bedeutung für die Schaffung des ästhetischen Gegenstandes zuerkannt wird, so muß es zuletzt die eigene Phantasie des Betrachters sein, die das noch nicht gänzlich durchwirkte Gewebe der Daten mit leuchtenden Fäden durchzieht. Hinter dieser Phantasietätigkeit aber steht wieder, sie allein ermöglichend und tragend, die schwer analysierbare Mannigfaltigkeit der ausgelösten Gefühlsregungen, die sich im Vorstellen entladen wollen. Durch die Daten des ästhetischen Gegenstandes wird diese Vorstellungstätigkeit des Betrachters gleichsam gebändigt und bis zu einem gewissen Grade normiert und wirkt sich nun aus in der Umkleidung des Datengerüstes. Von den Komponenten aber, aus denen die eigentümliche Gefühlsstruktur der individuellen Persönlichkeit zusammengesetzt ist, hängt es ab, ob die objektiv-ästhetischen Momente überhaupt zur Wirkung gelangen können, und weiter, wie der auf Grund ihrer Forderungen geformte Gegenstand beschaffen ist.

Und wenn hier ein Problem der Adäquation besteht, so wird es in letztem und idealstem Sinne nur vom schaffenden Künstler selbst gelöst werden können. Nur von seiner genialen, die selbst erzeugten Daten ergänzenden Subjektivität her kann der Gegenstand immer wieder so konstituiert werden, wie er ursprünglich erschaut wurde. Dem Betrachter kann der Künstler dieses sein Werk niemals voll übermitteln. Er kann nur Anweisungen für dessen Ausgestaltung geben. Und er muß es dem Schicksal überlassen, wieweit das, was er gewollt hat, überhaupt in das seelische Blickfeld eines anderen Menschen tritt.

Da ihm aber alles daran liegt, mit seiner Leistung einen Widerhall wachzurufen, so wird er bestrebt sein, die Daten, die er durch materielle Fügungen, Töne oder graphische Zeichen setzt, mit höchster Normierungskraft gegenüber der Phantasie des Betrachters zu laden. Er wird versuchen müssen, diese Phantasie in gewisse Bahnen zu *zwingen*.

Welche Mittel aber sind es, die ihm hier zur Verfügung stehen?

Was er übermitteln will, ist ein Sinngehalt, der künstlerische Prägung erhielt. Endlos ist nun die Mannigfaltigkeit solcher inhaltlichen Ideen, unbegrenzt variabel sind aber auch die Möglichkeiten der Formung. Dabei besteht nun zweifellos eine mehr oder weniger große Angemessenheit bestimmter Formen gegenüber bestimmten Inhalten. Und es ist sicher, daß die Manifestierung eines künstlerischen Willens ihre höchste Eindeutigkeit bekommt, wenn *ein Inhalt die ihm schlechthin adäquate Prägung erhält*.

Nur auf diese Weise vermag der Künstler dem Mißverständnis seiner Absichten so weit wie möglich zu begegnen. Und umgekehrt: weist ein Kunstwerk eine Diskrepanz zwischen Form und Inhalt auf, so muß dies den Aufnehmenden notwendig irritieren. Sicher kann er sich auch hier noch an einzelne Züge des Ganzen halten und einen Teilgenuß in ihnen finden, einen Genuß, der oft der an brillanter Artistik sein kann. Niemals aber wird er ein gewisses unbehagliches Tasten oder Schwanken dabei ganz überwinden können. Und — gegenüber allen Vorurteilen rein formalistischer oder sonstwie einseitiger Ästhetiken — immer wird in der Übereinstimmung von Idee und Form die tiefste Wirkungsgewalt des Kunstwerks begründet sein.

Wir sprechen von der Wirkungsgewalt, insofern sie die schon erwähnte Anweisungs- und Normierungskraft der Phantasie des Betrachters gegenüber einschließt. Wenn die Idee *ihre ureigenste Form* findet, wird die Unsicherheit der Interpretation auf ein Minimum beschränkt sein.

Je nachdrücklicher nun aber der Genießende an der Konstituierung des Kunstwerks beteiligt sein *muß*, um so bedeutungsvoller wird jenes Postulat der Übereinstimmung von Form und Ideengehalt werden.

Eine derjenigen Künste nun, die die interpretierende Einbildungskraft des Erlebenden am stärksten in Anspruch nehmen müssen, ist die Dichtkunst und innerhalb ihres Gebietes wiederum die Epik.

Was ist der epische Bericht, wenn er nicht in Anschaulichkeit umgesetzt wird? Was insbesondere der Prosaroman, der — verglichen mit dem poetischen Werk — ja an sich selbst als akustisch-ästhetisches Phänomen kaum mehr in Betracht kommt? Der eine Formung fast rein in Begriffen bedeutet, sich also in der Sphäre des Abstrakten manifestiert? Und der doch andererseits eine Fülle des Stoffes bietet wie kaum eine zweite Kunstart?

Eine ganze lebendige Welt muß hier vom Leser vorgestellt werden, und keinerlei unmittelbare sinnliche Faktoren werden ihm zur Verfügung gestellt, um mit dieser Aufgabe fertig zu werden. Weiter ist es eine gewaltige Spanne von sukzedierenden Ereignissen, die in der interpretierenden Zusammenschau erlebt werden muß, damit die Ganzheit des Kunstwerks Wirkung gewinnen kann. Und schließlich müssen auch die rein psychologischen Schilderungen nacherlebt werden. Das alles aber ist nur möglich, wenn die Wortfügungen des Autors vom tiefsten Seelengehalt des Lesers in einfühlender Phantasie durchdrungen werden.

Muß der Romanschriftsteller so weitgehend an die seelische Aktivität des Aufnehmenden appellieren, so wird in diesem Gebiet der Kunst auch die Gefahr des Mißverständnisses am größten und die Strenge der Direktiven am dringendsten erforderlich sein.

So haben sich denn die großen Romanciers immer wieder ihren Stil geschaffen, entsprechend dem besonderen Ideengehalt, dessen Träger sie waren. Und eines der vollendetsten Beispiele dafür bietet sich dar im Werke des Norwegers Knut Hamsun, desjenigen Künstlers, mit dem kaum Einer um den Rang streiten darf, der größte Epiker der Gegenwart zu sein.

Das bisher Gesagte möge übrigens keinesfalls in dem Sinne verstanden werden, daß die Übereinstimmung von Idee und Form in einem Kunstwerk dieses nun einer breiteren Schicht von Genießenden zugänglich mache. Im Gegenteil: wenn der Ideengehalt des Werkes hoch und exklusiv ist, so wird die dem angemessene Formung das Ganze noch schwieriger zugänglich zu machen. Den „happy few" aber, die ihm gewachsen sind, wird er sich dennoch in höchstmöglicher Eindeutigkeit erschließen. Es handelt sich hier um eine Frage des geistig-seelischen Niveaus überhaupt, auf die man hinweisen muß, gerade, wenn es sich um Hamsun handelt.

Um den Prozeß der Formgewinnung von Seiten der Idee her ver-

ständlich zu machen, bedarf es zunächst einer Zergliederung des Ideenhaften im Werke Hamsuns.

Das Werk des Romanschriftstellers wie jedes anderen Künstlers läßt aus der Region möglicher Werthaltungen bestimmte Ideen in den Vordergrund treten und weist andere zurück. Es formt gleichsam einen Kreis von Idealen und sieht von diesen her bestimmte Unwerte. Diese Welt der Werte bildet eine Ganzheit, deren Teilidealitäten einander in eigentümlicher Weise färben. Man kann sagen, daß z. B. Stendhal wie Dostojewski dem Ideal der Askese einen gewissen Zugang gestatten. Und doch ist ein weiter Unterschied vorhanden zwischen der mild-selbstverständlichen Askese des Alescha Karamasoff und den geradezu leis zynisch gefärbten asketischen Lebensperioden des Fabrice in der Certosa von Parma. Beide Ideale sind nur zu verstehen von dem gesamten Komplex der Lebenswerte her, der beide Werke durchdringt.

Es ließen sich noch zahllose Beispiele für diese Tatsache erbringen. So vergleiche man etwa die Einwertung der Begriffe „Aristokratismus" und „äußere Lebenskultur" in den Werken Balsacs, Oscar Wildes und Theodor Fontanes oder die Idee menschlicher Unzertrennlichkeit in Selma Lagerlöfs „Jerusalem" und Gottfried Kellers wunderbarer Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe".

Nicht immer ist es nun so, daß die einem Dichter eigentümliche Wertwelt einheitlich zentrierbar ist, und zwar deshalb nicht, weil innerhalb des Ideellen entgegengesetzte Tendenzen auftreten können. Im Kunstwerk manifestiert sich diese Tatsache als tragisches Erlebnis.

Ohne das Problem einer möglichen Wertantithetik könnte das wahrhaft Tragische einfach nicht gedacht werden, das Tragische, das nicht aus dem Schicksal, sondern aus dem Menschen selbst heraus und aus seinem Wesen als seinem Dämon begründet werden muß. Und gegenüber dieser im Kunstwerk von aller Inbrunst des leidenden Menschen getragenen Antinomik zerschmilzt die Frage nach einer eindeutigen Rangordnung des Werthaften. Von hier aus bekommt jeder Versuch, eine solche Rangordnung aufzusuchen, die Färbung des Aufklärertums, dessen Eschatologie an den wahrhaft letzten Dingen vorbeigeht.

Die einander feindlichen Werthaltungen können im Dichtwerk an zwei verschiedene Menschen verteilt sein. Dann stürmt das begeisterte Individuum, sein edelstes Wollen verteidigend, gegen das andere, ebenso begeisterte Individuum an. Beide verfolgen ihren Weg gleichsam nachtwandlerisch, irgendwie dem großen Gegner gegenüber hilflos, mit schwerem Staunen über die Reflexlosigkeit ihres Fühlens, jenem Staunen, das uns vielleicht unter allen Komponenten dieses Erlebens am meisten erzittern macht. So steht Kreon gegen Antigone, Agnes

Bernauer gegen Herzog Ernst, Kaiser Julian gegen die Vertreter des Galiläers.

Wertthesis und Wertantithesis können aber auch so verteilt sein, daß dem einzelnen Menschen die Masse, die Klique, die Familie als Ganzes gegenübertritt.

Und schließlich können sie in ihrer Abgründigkeit auch in einer einzigen Persönlichkeit zusammenfallen. Und hier liegt vielleicht das Höchstmaß dessen vor, was als tragischer Konflikt bezeichnet werden kann. Denn hier geht das Individuum nicht zugrunde als Träger und Opfer seiner reinen Idee, sondern hier zersplittert es mit dem Erlebnis, etwas sinnhaft Unmögliches erstrebt zu haben. Sein tiefinnerstes Schicksal bekommt die tragische Größe dadurch, daß Wertthesis und Wertantithesis ihm als heilig, als unbedingt bejahenswert erscheinen. Der Mensch zerbricht daran, daß zwei Dämonen seiner Seele entwachsen, beide schön und leuchtend und beide zur gegenseitigen Vernichtung geboren.

Auf solchem immanenten Wertwiderspruch beruht auch das Tragische in den Werken Hamsuns, an ihm gehen seine Helden zugrunde, wenn es ihnen nicht gelingt, sich in eine Synthese zu retten.

Das Unsterbliche an den von Hamsun gesehenen Konfliktmöglichkeiten ist es nun, daß die die Antinomie begründenden Behauptungen von unübertrefflicher Klarheit und Schlichtheit sind. Allerdings gilt der Hamsunsche Grundkonflikt nur für den in seinem Sinne höheren Menschen. Aber er ist nicht ausgeklügelt als ein betont interessanter und abwegiger, sondern er hat etwas Urmenschliches und durchaus Unumgängliches. Er besitzt die Großlinigkeit der eben nur vom wahren Genie geschauten Dinge.

Wir möchten zunächst die Hauptlinien der Hamsunschen Ideenrichtungen aufdecken und dann verfolgen, inwiefern sich ihr Gegensatz zum tragischen Erlebnis auftürmt.

Wenn wir so ein Koordinatensystem über das Gesamtschaffen Hamsuns werfen wollen, so sind wir uns dabei klar über die Tatsache, daß uns eine ganze Welt selbstgeschaffener Wesen von unerhörter Mannigfaltigkeit gegenübersteht. Es ist in Wahrheit eine zweite „comédie humaine“, die sich vor uns abspielt. Und doch läßt sich wohl selten ein so klares System grundlegender Wert-Unwertachsen aus der Ganzheit eines Werkes gewinnen wie aus dem des großen Norwegers. Immer wieder ist es der Schein derselben Ideale, der bald einseitiger und unvollkommener, verhüllter oder verzerrter, bald klarer und totaler wiedergespiegelt wird. Und von hier aus gesehen, bilden seine Menschen eine einzige gigantische Familie, deren Sprößlinge aber auch, ob sie nun ein-

schlagen oder entarten, in ihren Abweichungen voneinander wunderbar gezeichnet und gesehen sind.

Zwei wesentliche Koordinaten sind es nun, die die Gefühls- und Wertwelt Hamsuns bestimmen.

Die positive Richtung der einen läßt sich kennzeichnen durch die Erlebnisse der Naturversenktheit und einer atheoretischen, quellenden Lebensleidenschaft, für die das Körperlich-Vitale fast zum Guten an sich, zur Religion wird. Der negative Pol aber heißt hier Intellektualismus, Kläglichkeit alles Begrifflichen, Jämmerlichkeit der Lebenshaltung, die an dem strahlend-physischen Dasein vorbeigeht. Die Weitherzigkeit Hamsuns auf dem Gebiet physischer Liebe kann kaum noch übertroffen werden, und es ist gerade die Frau, deren Wert er immer wieder von hier aus zeichnet. Wildheit, Zärtlichkeit, Süße — um dieser Eigenschaften willen verzeiht er alles, unter Umständen selbst den Mord. Aber auch für seine männlichen Gestalten schildert er stets von neuem als Höhepunkte des Daseins Zustände des Rausches, in denen der Mensch sich eins fühlt mit der ganzen Zeugungs- und Werdekraft der Natur.

Durch den Nullpunkt dieser Wertachse läuft nun jedoch eine zweite, die ihrer Plus- wie Minusseite nach nicht weniger nachdrücklich festgelegt ist. Sie bezieht sich auf das Ideal einer aristokratischen Daseinshaltung, einer Einstellung, die jedoch bei Hamsun ihre ganz besonderen Akzente hat. Sie kann sich, wenn die soziale Lage es zuläßt, als vollendetes Herrentum zeigen (Kinder ihrer Zeit: Leutnant Willatz Holmsen). Immer aber ist sie — auch in niedriger Gesellschaftsschicht — charakterisiert durch eine bis ins Maßlose gehende Großmut, eine Gebefreudigkeit, die manchmal zu kaum noch motivierbaren Handlungen führt. Sie läßt sich nur verstehen von der königlichen Gefühlshaltung von Menschen her, die eine quälende Scham packt, wenn sie nicht unter allen Umständen helfen und geben können, und zwar mit wortloser Geste. Diese Einstellung aber ist nicht im geringsten standes- oder klassengebunden, sie findet sich in allen Kreisen und ist eben unerläßlich verbunden mit jener inneren Vornehmheit, in der Hamsun den Grundwert des Menschen sieht.

Den fast unheimlichen Auftakt für die Ausgestaltung dieses Charakters bildet der frühe Ichroman „Hunger". Sein Held ist in die letzte und grausigste Existenznot getrieben, er ist abgemagert bis zum Äußersten und krank vor Unterernährung. Und doch schenkt er noch zwischen den einzelnen Anfällen seiner Hungerdelirien das, was der Zufall ihm in den Schoß wirft, mit einer Großzügigkeit fort, die bis an die Grenze des Närrischen geht. Diese Handlungsweise aber kennzeichnet unerhört erschütternd die Haltung eines Menschen, dessen Stolz es einfach nicht

wahrhaben will, daß er, statt selbst fürstlich begnaden zu können, vom nackten, entsetzlich-primitiven und obskuren Leben zermalmt wird.

Ein Teil von diesem verhungernden kleinen Dichter und großen Aristokraten steckt in fast allen Hamsunschen Helden. Sie steckt in dem von der Grausamkeit des Lebens zum Selbstmord getriebenen Johann Nilsen Nagel (Mysterien), in den Kaufleuten Tidemand und Ole Henriksen (Neue Erde), sie findet sich — wieder im Extrem — in Leutnant Glahn (Pan), der sich den Fuß durchschießt, um seinem hinkenden Nebenbuhler gegenüber nicht besser gestellt zu sein, in dem lächerlich-charmanten und rührend-gutmütigen Emporkömmling Benoni (Benoni, Rosa), im Wanderer der „Herbststerne“ und des „Gedämpften Saitenspiels“, ja, sie begründet sogar die liebenswerten Züge an den Defraudanten Fleming (Das letzte Kapitel), an dem großen Zivilisationsbringer und Flunkerer August (Landstreicher, August Weltumsegler, Nach Jahr und Tag) und an dem Totschläger Abel Brodersen (Der Ring schließt sich). Und mit diesen Namen ist noch längst nicht der ganze Kreis der hierher gehörenden Gestalten erfaßt.

Zum Wesen des aristokratischen Hamsunschen Menschen gehört aber in den meisten Fällen noch ein zweiter Grundzug. Es ist die Sehnsucht nach Isolation, nach Einsamkeit, es ist eine sublime Scheu, ein Widerwille gegen jedes bürgerliche Zueinanderkriechen. Und dieser Widerwille erscheint als etwas so Selbstverständliches, daß seine Träger oft gar nicht geruhen, ihn überhaupt zu betonen. Jede Neigung des Menschen, soziale Geltung als solche zu erringen, sich einer Klique, sei sie politischer oder allgemein-gesellschaftlicher Art, einzugliedern, „Beziehungen zu haben“, erscheint von hier aus als erbärmlich und niedrig.

Beide Wesenszüge des Hamsunschen Menschen, der überströmende Vitalismus sowohl wie jener menschenflüchtige Aristokratismus, vereinen sich in einer Hamsuns Werke immer wieder durchgleitenden Tendenz: dem Haß auf die Zivilisation. Der Welt des Maschinellen, der durch Massenfabrikation gelieferten Surrogate und den damit zusammenhängenden Gestaltungen des Soziallebens: dem allen gilt Hamsuns tiefe und bei allem zauberhaften Humor der Darstellung bittere Verachtung.

Nicht in jeder Hinsicht aber können seine Helden zu einer so eindeutigen Zielsetzung kommen.

Gerade aus der inbrünstigen Menschenscheu der meisten Hamsunschen Charaktere wächst vielmehr das eigentlich tragische Erlebnis hervor. Jene Menschen erweisen sich nämlich als Träger einer Antinomie, die doch eine nur zu mögliche gerade des wertvolleren und stolzen Menschen ist.

Der Zwiespalt aber, in den sie geraten, entdeckt sich in folgender Überlegung:

Wenn jener Individualismus mit seinen Zügen des Einsamkeitshungers und des fast träumerischen Abscheus gegen das Getriebe der Menschen in klarer Linie zur Durchführung gebracht würde, so müßte sein Vertreter sich in asketischer Vereinsamung vom Ringe der Geschlechterfolgen, von dem pulsierenden Treiben der Menschheit, lösen. Die reine Ausprägung jener Lebensform, nach der Hamsuns Menschen zu einem Teil immer hungern, nach der in Leutnant Glahn, in Leutnant Holmsen, in Munken Vendt, in Edewart und Isak, in den Baardsen und Geißler und all ihren Wesensgefährten etwas verlangt, zielt ab auf ein stilles Eremitentum, auf ein Außenstehen, und treibt zur „Flucht in die Wälder". Folgerichtig müßten diese Charaktere zu einer einsiedlerischen Haltung gelangen, von der aus menschliche Gemeinschaft als solche als etwas Drückendes, Niederziehendes und Nebensächliches erscheinen müßte. Denn vielfach leiden Hamsuns Menschen unerträglich unter der Last und den quälenden Beziehungen, in die sie durch die Berührung mit der Menge hineingezogen werden.

Mit dieser tiefen Sprödigkeit des einzelnen Menschen gegen den Menschen als Masse verbindet sich nun der leidenschaftliche Drang zu der von aller Kleinlichkeit, von allem Schmutz freien Natur.

Und von hier aus biegt die Ideologie des Einsamen, des der Gesellschaft gegenüber asketischen Menschen, plötzlich um. Die Naturliebe der Gestalten Hamsuns ist keine mystisch-kontemplative — sofern die Contemplatio als ein der Sinnlichkeit enthobener Zustand reiner Betrachtung gefaßt wird.

Im Gegenteil wächst aus dieser Beziehung des Menschen zur Natur und ihrer Fruchtbarkeit bei Hamsun ein Ideal sinnlich-lebendigen Daseins hervor, ein Zeugungsrausch, eine Leidenschaft zu warmer Geschlechtlichkeit. Von hier aus erscheint ihm der Mensch freiwilliger oder unfreiwilliger Askese als eins der jammervollsten Erzeugnisse der Natur (Weiber am Brunnen: Oliver), von hier aus wird die Idee der Fortpflanzung, der menschlichen Zweiheit und Mehrheit gepriesen, wird ein Evangelium der Fruchtbarkeit verkündet, eine Vision von der Ausbreitung der Menschengattung im Ödland gegeben. Triebhaftigkeit, Vermehrung, Rundung des Einzeldaseins zur Gemeinschaft — diese Perspektive muß sich so für das Sehnen des schaffenden Menschen ergeben.

Es zeigt sich nun sofort, daß dieser vitale Daseinshunger, diese schweifende Sinnlichkeit, die mit zarter und brennender Inbrunst erlebt wird, eine Komponente des seelischen Lebens bildet, die mit der anderen

großen Sehnsucht des Hamsunschen Menschen, der Liebe zur Einsamkeit und der Menschenflüchtigkeit, in Widerspruch geraten muß.

Ein erschütternder Kampf wird hier unvermeidlich, der in der Seele dieser Menschen anheben muß, wenn beide Ideale überspannt werden, wenn diese Menschen ebenso scheu sind und ebensosehr an der Gemeinschaft leiden, wie sie andererseits von der Sehnsucht nach Leben und Fruchtbarkeit erfüllt sind.

Aus diesem Widerstreit aber ergibt sich der tragische Konflikt Hamsuns an denjenigen Stellen seiner Werke, die am meisten erschüttern und am unvergeßlichsten sind.

Jene Gestalten Hamsuns sind herb. Sie stehen beiseite und gehen fast zugrunde, wenn sie sich in den Kram des Geselligen einfügen müssen. Und dennoch sehnen sie sich immer zugleich inbrünstig nach einem anderen Menschen, nach einem Weibe, nach der Fülle des physischen Daseins, das doch unvermeidlich zur Weitung in soziale Zusammenhänge führt, das, wie versonnen und isolationsfähig es zunächst auch erscheinen möge, doch über sich selbst hinaus zu einem Kollektivismus, sei es auch zunächst nur dem der Familie, treibt.

Es ist eine Oberflächenansicht, eine Schlagwortfassung, wenn man, wie es oft geschehen ist, Hamsun als individualistisch und antisozial bezeichnet. Denn es ist damit absolut noch nichts gesagt über die seelische Tiefenschicht des Hamsunschen Helden, über die notwendige, durch Strömungen des Blutes bedingte antithetische Ideensetzung, an der diese Menschen zerbrechen müssen.

Es ist im übrigen auch nicht immer so, daß sie zerbrechen.

Der Dichter Hamsun hat in einem seiner großartigsten Werke, im „Segen der Erde", eine Lösung und eine rettende Vermittlung gebracht.

„Segen der Erde" ist dasjenige Buch Hamsuns, hinter dem die gewaltigste Ideensynthese steht, das am philosophischsten im Sinne der Erreichung einer Problemlösung ist.

„Segen der Erde" bringt die positive Folgerung aus Konflikten, die die Tragik der pessimistisch gefärbten Werke Hamsuns bedingen, den stärksten Ausdruck des Dogmatismus, zu dem der Mensch schließlich doch einmal kommen kann, wenn in ihm im Grunde die Daseinsbejahung leidenschaftlicher ist als die Irritation über die dunklen Seiten des Lebens.

Wäre „Segen der Erde" nicht ein so unerhört positives, in Form und Inhalt großartiges Werk, wäre es nicht ein so über alle Maßen strahlender Lichtstreifen auf dem helldunklen Hintergrunde des Hamsunschen Schaffens, so könnte dieses Helldunkel der anderen Schriften vielleicht für die Gesamtschau in einen Nebel, einen dunklen Rauch, zusammengleiten. Und als der letzte Sinn dieser Weltanschauung könnte sich die Resignation ergeben.

Da aber Hamsun doch zu seinem „Ja" gekommen ist, gewinnen alle in ihrer Vereinzelung fast krankhaft anmutenden Züge des Werkes die Bedeutung von Kampfstationen, von Wegerschwerungen, deren Fülle und Ernst den endgültigen Sieg um so höher hebt. „Segen der Erde" ist ein mühsam errungenes Werk, die aus einer schmerzhaften Dialektik heraus errungene Synthesis, und ist alles andere als der Ausdruck einer aus problemlosem Optimismus entworfenen Weltanschauung.

Das Buch ist von einer herrlichen Wärme. Es bejaht am stärksten von allen Hamsunschen Romanen die Idee der Vitalität. Die andere Seite des Hamsunschen Helden, die Menschenscheu, ist jenem Vitaldrang soweit untergeordnet, daß aus der anfänglichen Isolation der handelnden Gestalten, aus ihrem ursprünglichen Zug ins Ödland, doch wieder die Manifestation der Familie, der Zelle zu weiterem Menschheitsverband hervorwächst.

Allerdings ist auch Isak, der Ödlandbauer, der Markgraf, bei all seinem Schöpfungs- und Zeugungsglück von jener Trennwand umgeben, die immer zwischen Hamsuns Menschen und der Vielheit der anderen steht. Isak bleibt in seinem tiefsten Inneren ein abgesonderter Mensch.

Er wächst empor zu der Stellung eines kleinen Königs, zu einer helfenden und außerordentlich nützlichen Persönlichkeit, aber er ist nicht eigentlich und von Herzen eingefügt in den sozialen Verband.

Hamsun sieht in diesem Werke die Daseinsmöglichkeit seiner Menschen, die Verschmelzung ihrer grundlegenden Tendenzen nach vollem Leben und nach Einsamkeit zugleich, gegeben durch das naturverbundene Erwachsen einer Familie, deren Glieder sich trotz härtester Arbeit im Aufgehen in der Natur voneinander lösen können und stets genug seelischen Raum für sich selber haben.

Die Räumlichkeit des Ödlandes, der Wiesen und Äcker, die er schildert, breitet sich in physischem Sinn zwischen seinen Menschen aus, sie ermöglicht aber zugleich jene seelische Einkapselung, ohne die diese Menschen nicht leben können. Es herrscht im „Segen der Erde" eine Weite, eine Plein-Air-Stimmung, in der Hamsuns Menschen atmen und miteinander atmen können. Weil ihre Wege sich nur selten zu kreuzen brauchen, weil es für jeden von ihnen die Möglichkeit gibt, allein in die Öde vorzustoßen und sich zu entfernen von der gemeinsamen Quelle. Jenes Zentrifugale, das eine so wesentliche Eigenschaft des Hamsunschen Welterlebnisses ist, ist auch hier voll bewahrt. Sein Medium aber ist die räumliche Ausdehnung, die wieder nur dem Landmann zur Verfügung steht und letztlich nur dem Siedler, der in die unerschlossene Öde zieht.

Die Lösung, die „Segen der Erde" bringt, ist jedoch nur durchführbar, wenn es sich um Menschen mit noch verhältnismäßig schlichten

Instinkten handelt. Die haben nicht nur Isak und Inger im „Segen der Erde“, die hat z. B. auch Esra in den „Landstreichern“ und in „August Weltumsegler“. Ihnen gegenüber sind die leidenden und zugrundegehenden Menschen Hamsuns schon kompliziert und vielschichtig. Sie sind es zuweilen als Träger eines in Generationen zermürbten Erbgutes, manchmal aber auch als die Glieder, die sich aus dem Bauerntum lösen und die auf das Lockende, Zerfahrene der Zivilisation lauschen müssen, ein Lauschen, bei dem sie heimatlos werden.

Zum Teil haben diese Menschen berauschende, einzigartige Liebeserlebnisse und können doch nichts davon festhalten. Sie vergehen in der Sehnsucht nach einer bleibenden Bindung und werden doch durch eine Unterströmung ihrer Seele davon fortgetrieben in eine ersehnte und zugleich vernichtende Einsamkeit Das steht hinter der Liebe Leutnant Glahns und Edwardas in „Pan“, hinter der zerfallenden Ehe des Leutnants Holmsen in „Kinder ihrer Zeit“, hinter dem Selbstmord Nagels (Mysterien), hinter Edewarts jammervollem Auseinanderleben mit Magrete Lovise (Landstreicher, August Weltumsegler), hinter dem furchtbaren Dahinvegetieren des Seemanns Abel Brodersen (Der Ring schließt sich).

Zeichnen wir nach alledem noch einmal den Idealtyp Hamsuns, wie er sich nach der positiven Seite hin entfalten kann, so kommen wir etwa zu folgender Charakteristik:

Der Mensch, dem Wert zuerkannt werden kann, kann niemals von einer letzten, vornehmsten Einsamkeit lassen. Er ist selbst Natur, er erlebt auch diese seine Naturimmanenz und er zollt der schöpferischen Kraft des Alls seinen Tribut. Aber die Tiefe seines Wesens breitet sich nicht aus unter den Geschöpfen seiner eigenen Gattung, sondern drängt zurück zum Mittelpunkt der Natur selbst. Das Welterlebnis des einzelnen Menschen ist dabei das eines sanften Rauschs, einer schweren Wärme und Sicherheit, die mit einer gewissen Versonnenheit erlebt wird. Immer aber ist es weit, großlinig, exklusiv und durch und durch gefühlsmäßig. In ihm liegt Rettung, Entwicklung, Religion, die Religion eines sehr biologisch gefärbten und in höchster Unmittelbarkeit erlebten Pantheismus.

Wir sprachen vom Ideengehalt der Hamsunschen Romane. Unabtrennbar aber von den inhaltlichen Zügen ist nun die formale Seite jener Werke.

Gerade bei Hamsun läßt sich nämlich zu dem ästhetischen Problem der Form—Idee-Durchdringung eine außerordentlich schöpferische und eigenartige Lösung gewinnen. Und dem Prozeß, der sich in der Seele dieses Dichters vollzogen hat, kann die ästhetische Systematik einen reichen Beitrag für ihre Kategorienlehre entnehmen.

Wir verfolgen zunächst dasjenige Mittel der Hamsunschen Ausdruckskunst, das sich von dem vitalistischen Wertpol seines Ideenreiches her ableiten läßt.

Diese Hamsunsche Lebensleidenschaft mit ihrer Feindseligkeit gegen alles bloß Intellektuelle wehrt sich gegen jede theoretische Formulierung, gegen jedes Wort, das wissenschaftlich gefärbt ist und das auch nur entfernt an die Begriffswelt des typisierenden und klassifizierenden Psychologen oder Soziologen erinnert. Wo Hamsun theoretisiert, geht ein gewisser Kämpfertrieb auf irgendeinem Sachgebiet mit ihm durch, der Dichter Hamsun enthebt die schönsten Stellen seiner Werke der streng begrifflichen Fassung durchaus.

Dieser Dichter Hamsun schafft sich eine betont naive Sprache. Seine Helden sind meistens von der Perspektive eines Sprechers her gesehen, der in merkwürdiger Weise zugleich kindlich staunender Alltagsmensch und feinster Ironiker ist. Als Ironiker blickt Hamsun gewissermaßen durch den komisch-geschwätzigen Erzähler seiner Romane hindurch, einen Erzähler, der von einfachsten Instinkten durchdrungen ist und unter primitivsten Beurteilungsgesichtspunkten an die Dinge herangeht. Die berühmten Hamsunschen Interjektionen, die rhythmischen Wiederholungen kurzer Wendungen und Fragen spiegeln in unerhörter Weise jenes ein wenig faselnde Meditieren des Durchschnittsmenschen, der statt des Kerngeschehens Nebensächliches beachtet und von einer trägen Klatschsucht erfüllt ist. In dem Roman „Die Weiber am Brunnen" sollen die Geschehnisse direkt unter dem Aspekt des tuschelnden Weibervolks gesehen sein, aber auch in den meisten anderen Romanen zeigen sich die Vorgänge als gebrochen an einer ganz einfachen und unendlich neugierigen Seele.

Wie aus der Lächerlichkeit und Unzulänglichkeit dieser Aspekte der wunderbare Humor Hamsuns aufleuchtet, müßte in liebevollsten und ausführlichsten Untersuchungen klargestellt werden, zu denen hier nicht die Zeit ist. Wir sehen die Hamsunsche Sprache im Augenblick unter dem Gesichtspunkt ihres völlig atheoretischen Charakters.

Wir fassen sie als Ausdruck der Harmlosigkeit eines Lebens, das sich an die wunderbare Buntheit der Wirklichkeit klammert und zurückschreckt vor der Übersetzung des Konkreten ins Abstrakte. Ganz überwiegend tritt bei Hamsun das Bildhafte, irgendwie sinnlich Auffallende an die Stelle des einordnenden Begriffs. Ein drolliger Hinweis des Erzählers, des beobachtenden kleinen Mannes, der immer ein unendlich kindlicher Mensch ist, lenkt den Blick auf Nebenmomente, die der kühle Schilderer überhaupt nicht sehen würde und die doch eine überlegene Ausdrucksgewalt bekommen. Besonders für die Fassung der sozialen Schichtungen, wie sie in den nordischen Fischerstädtchen und Dörfern,

die er schildert, vorliegt, schafft Hamsun durch die Naivität seiner Sprache, durch deren skurrile Schlaglichter, unübertreffliche Möglichkeiten.

Er will etwa in dem kleinen Roman „Schwärmer“ zeigen, welche gesellschaftliche Geltung dem großen Kaufmann Mack auf Rosengaard zukommt. Dabei gibt er nun nicht etwa einen subsumierenden oder klassifizierenden Aufriß der Bevölkerungsklassen in Beziehung zu dem Mann, der in seiner kleinen Region der Herrscher ist, sondern er sagt Folgendes:

„Mack hatte ein Magenleiden, das wohl von seiner feinen, königlichen Lebensweise herrührte, und sobald es ein wenig kalt wurde, trug er die breite rote Schärpe um den Magen. Eine rote Schärpe um den Magen wurde jetzt auch von den Handelsleuten auf den Inseln getragen, von diesen kleinen Emporkömmlingen, die Mack aus Gnade leben ließ. Auch die wollten für große Leute gelten, die so fein und üppig aßen, daß sie ein Magenleiden davon bekamen. Mack ging in die Kirche mit Schuhen, die knarrten, und schritt mit hochmütigem Lärm durch das ganze Kirchenschiff, und auch das Tragen knarrender Schuhe machten die Leute ihm nach. Manche stellten ihre Schuhe ins Wasser und dörrten sie dann bis zum Sonntag aus, damit sie in der Kirche recht schön knarren sollten. In allem war Mack bisher das große Beispiel gewesen.“

In dem Buch „Kinder ihrer Zeit“ will Hamsun an einer Stelle das unüberwindliche, verschmutzte Proletariertum des großen Pastors und sogar Bischofanwärters Lassen schildern, der als Emporgekommener zu seiner armen Familie zurückkommt. Lassen führt sich mit feierlicher Suada ein, und es heißt nun:

„Ja, der Vater war heute überwältigt, er war fast stumm vor Feierlichkeit. Aber Julius, der Bruder, dieser Lump, dieser Sünder, er schlich sich wahrhaftig auf den Boden hinauf, wo er sich im voraus ein Guckloch durch die Decke gemacht hatte, und lag da und beobachtete den Bruder unten in der Stube. Sieh, wie er sich aufführt! Alle Erziehung war mit einmal wie weggeblasen, Lars sitzt da und frißt, was das Zeug halten will, läßt sich keine Zeit, frißt ungeschlacht, blind, schmiert sich voll, sudelt mit Fett um sich herum. Und er beeilt sich mit dem Hineinstopfen so, als gelte es, soviel wie nur irgendmöglich hinunterzuschlingen, bevor jemand käme. Julius meinte wohl nach dieser Vorstellung, der Bruder sei nicht so fein, daß er mit ihm nicht hätte reden können.“

Oder Hamsun gibt seinem Haß gegen die Industrialisierung seines Nordlandes, gegen alle Krebsschäden der Zivilisation Ausdruck, indem er die Waren eines Kramladens in einer kleinen Stadt beschreibt in Gegenüberstellung zur alten Gediegenheit:

„Die Speisekammer und das Rauchloch voll Fleisch und Speck und

Fisch? Man hätte sich über den, der jetzt noch Salzfleisch einlegte, totgelacht. Es gab doch wahrhaftig Fleischgerichte in Büchsen, Büchsengerichte genug! Die waren fertig gekocht, sie waren auch schon gekaut, sie waren jederzeit bereit, um in einen Lappen gebunden zu werden als Lutschbeutel für die Menschheit. Ach wie hatten sich die armen Weiber früher mit der Haushaltung plagen müssen! Wozu brauchte der Mund jetzt noch Zähne? Zähne zum Staat hingen ja jetzt an der Schnur aufgereiht im Laden des Zahnmachers, und zu den Büchsengerichten brauchte man nichts als einen Löffel. Die Büchsengerichte waren übrigens ungesalzen, sie wirkten gelinde auf die Leute, die schon Magengeschwüre davon bekommen hatten. Nun, war das nicht ein Aufschwung auf der ganzen Linie?"

Die gleiche Konkretheit der Schilderung liegt vor, wenn in „August Weltumsegler" das Verhalten der verarmten, doch immer noch reizvollen Ane Maria mit folgenden Worten geschildert wird:

„Oh, welch ein Unterschied zwischen früher und jetzt! War sie nicht früher in den Kramladen gekommen und hatte ein ganzes Pfund Kaffee verlangt und sogar daran gerochen, wie um den Jahrgang zu beurteilen, — und jetzt: ein Viertelpfund Kaffee und vielen Dank! Und trotzdem hatte Ane Maria immer noch diese ärgerniserregende Art, daß sie sich keineswegs duckte und zu Boden sah, sondern sich von jedem, der wollte, ins Gesicht starren ließ, — bitte schön! Es hätte sich geziemt, daß sie die erste gewesen wäre, die den Rücken beugte, daß sie sich allen anderen laut weinend an die Spitze gestellt und sich nicht hätte trösten lassen. Seht, das hätte ihr vielleicht sogar gut gestanden, ihre Gestalt und ihr Gesicht waren noch immer gut und hätten durch die richtige Trauermiene süß und sympathisch wirken können. Aber Ane Maria verstand sich nicht auf ihren eigenen Vorteil und trat so selbstsicher auf wie früher. Mochte sie sich dadurch die Achtung und die Seligkeit des Himmels verdienen!"

So spielt diese Sprache mit oft wahrhaft unvergleichlichem Humor, mit einzigartiger Ironie im Bildhaften, Lebendigen, Gegenständlichen. Sie schildert den anschaulichen Vorgang und das individuell Wirkliche. Sie weist hin auf Merkwürdiges, Absurdes, sinnhaft Charakteristisches und beachtet das sonderbare echte Leben in der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungsformen.

Sie stellt eben d a s Mittel dar für einen Dichter, in dessen Welt unter allen Umständen das Vitale gegenüber dem Abstrakt-Intellektuellen zum Wertprinzip wird.

Übrigens sei im Zusammenhang hiermit noch erwähnt, daß Hamsun niemals davor zurückschreckt, den epischen Bericht durch nachdrücklichste Kritik seiner Gestalten zu durchbrechen. Er fällt sogar, so oft es

irgend angängig ist, Werturteile über sie. Aber seine Meisterschaft ist so groß, daß diese seine Technik nicht nur nicht störend wirkt, sondern den Leser vielmehr mit zwingender Gewalt zu packen vermag. Es zeigt sich hier so recht, daß Normen, die für Durchschnittsleistungen vielleicht Bedeutung haben mögen, von der genialen Persönlichkeit einfach durchbrochen werden, und daß gerade dieser Durchbruch ganz neue Formen und Gesetze zu schaffen vermag.

Ein zweites Stilmittel Hamsuns läßt sich nun ebenso eindeutig in Beziehung setzen zu seiner zweiten Grundidee: dem Ideal losgelöst-aristokratischer Lebenshaltung. Und dieses Mittel ist für Hamsuns Eigenart ganz besonders wesentlich, ja, geradezu ausschlaggebend.

Der extreme Aristokratismus des großen Hamsunschen Menschen, mag er träumerischer gefärbt sein wie bei Leutnant Glahn, düsterer wie bei Leutnant Holmsen, mag er von irrender Sterbebereitschaft sein wie bei Munken Vendt oder weher und zarter wie bei Nagel, mag er sich retten und vor dem Untergang bewahren wie bei Isak, dem Ödlandbauern, oder mag er resignieren wie bei dem alternden Wanderer — dieser Aristokratismus ist immer bei Hamsun scheu. Die Menschen, die ihn verkörpern, würden lieber sterben, als daß sie ihr geheimstes Fühlen laut äußerten.

Daher verschont sie ihr Schöpfer denn auch mit einer direkten Seelensektion. Er kommt mit einem Mindestmaß psychologischer Termini aus, und selbst da, wo er jene spärlichen Begriffe anwendet, tut er es mit denkbarster Vorsicht und gleichsam nur hauchartig.

Und doch ist Hamsun einer der größten Psychologen aller Zeiten, und doch ergreifen die Erlebnisse seiner Menschen den, der nur einigermaßen hellhörig ist, bis ins Innerste.

Hamsun hat eine Technik der indirekten Seelenschilderung geschaffen, einer Schilderung durch physische, symbolische Vorgänge, durch ein äußeres Korrelatgeschehen zur seelischen Erregung, wie sie in dieser ausschließlichen Durchführung, in dieser Keuschheit, noch bei keinem anderen Schriftsteller vorliegt. Der seelische Sturm und sein sprachlicher Ausdruck stehen in einem geradezu reziproken Verhältnis zueinander. Je inbrünstiger Leid und Freude in der Seele wachsen, um so spärlicher, umgehender, spielerischer, nebensächlicher wird das Wort.

Schafft aber der Formenkünstler Hamsun hier eine neue Kategorie der Darstellung, die Kategorie des Indirekten, Verhüllten, Ersatzhaften, der Mimikry, der Umschreibung durch ein — immer im Verhältnis zur dargestellten Leidenschaft primitives — Symbol, so steht diese formale Kategorie in fast unheimlicher Beziehung zur ausgedrückten Idee.

Die Seele seiner einsamen und stolzen Menschen kann einfach nicht durch das Virtuosentum einer noch so glänzenden unmittelbaren psychologischen Analytik gepackt werden. Eine grelle psychische Diagnostik etwa des Leutnants aus „Kinder ihrer Zeit" würde diesem Buch — einem der schönsten Hamsuns — einfach seinen Sinn nehmen. Man hätte dabei das Gefühl, daß das gestaltete Geschöpf sich gegen den Dichter auflehnen müßte, den Dichter, der die Schamlosigkeit besäße, das tiefste Innere seiner Wesen — und dieser Wesen — nackt ans Licht zu zerren.

Wer es je erlebt hat, daß eine Seelenanalyse in der Art moderner psychopathologischer Strömungen ein Erlebnis des Wertvollen, des Unwiederbringlichen in der Geistesgeschichte, einfach zugrunderichten kann, sodaß man es niemals ganz so wiederfindet, wie man einmal davon berauscht wurde, der vermöchte bei Hamsun Ruhe zu finden und kann wieder aufatmen in der Welt dieses Skandinaviers. Gewiß, Hamsuns Gestalten ließen sich alle unter das Mikroskop der Psychoanalyse legen. Eine Darstellung aber, die das täte, würde am Werk Hamsuns vorbeigehen, und wenn sie noch so klar nachwiese, wie verblüffend Begriffe exakt-wissenschaftlicher Herkunft in der Fassung dieser Menschen anwendbar wären.

Hamsuns Helden sprechen von ihrer tiefsten Not und tiefsten Liebe kaum jemals. Die entscheidendsten Augenblicke ihres Schicksalsgeschehens entreißen ihnen kaum mehr als ein flüchtiges Wort. Sie müssen sterben, um erst im letzten Atemzug über das, was sie am meisten aufwühlt, zu reden.

Ganz in dieser Haltung begründet ist es, wenn Viktoria in dem gleichnamigen Roman ihr wundervolles Liebesgeständnis in ihren letzten Stunden niederschreibt, in dem Bewußtsein, daß sie jetzt sprechen kann, weil der, an den ihre Worte gerichtet sind, sie nie mehr als ein lebendes Wesen antreffen wird.

Bei derartigen künstlerischen Grundtendenzen kann es übrigens nicht wundernehmen, wenn der Dramatiker Hamsun dem Romanschriftsteller nicht voll ebenbürtig ist. Seine im Romanwerk so ergreifende Eigenart muß in seinen Theaterstücken erlöschen. Auch sein legendäres Versdrama, Munken Vendt, das ideologisch dem Kreis seiner großen Romane noch am nächsten steht, besitzt nicht die Wirkungsgewalt der Prosawerke.

Dadurch, daß Hamsuns Gestalten im Drama das, was sie erschüttert, aussprechen müssen, scheint sich das innerste Sein dieser Gestalten selbst zu wandeln. Es geht auf in einer eigentümlichen Zersetzung, Vergröberung und Überzeichnung. Und der unvergängliche Sinn der Persönlichkeit Hamsun wird nur von seinen großen Romanfiguren abzulesen sein.

Der Roman ist einfach die Form Hamsuns. Auch seine Lyrik tritt dahinter zurück. Der Roman allein stellt ihm die Mittel zur Verfügung, mit denen er seine Menschen fassen kann.

Von dieser Ausdruckstechnik nun, die sich von dem Ideal vornehm-

individualistischen Menschentums her bei ihm durchsetzt, möchten wir noch einige grundlegende Züge aufweisen.

Wie gesagt, handelt es sich um Mittel einer indirekten Wiedergabe von Seelenzuständen.

Oft werden sie geliefert durch die Vision, die Märchenhalluzination, die der fühlende Mensch erlebt und die weiter nichts ist als sein eigenes Erleben, das zum Mythus, zum Bilde, zum Traum erstarrt ist. Wie ein von einer vibrierenden Seele geworfener Schatten muten diese Visionen an oder wie diaphane Flächen, die Seelenzustände nebelhaft erkennen lassen und ihnen rätselhafte Eindruckskraft verleihen. So wird der Mythus von Didrik und Iselin zum verschleierten Ausdruck für das schwelende Liebeserlebnis des Leutnants Glahn (Pan), so die Vision des Schiffs mit Segeln aus hellblauer Seide zum Bild für eine flüchtige und gnadenreiche Stimmung des Selbstmörders Nagel (Mysterien).

Letzten Endes ist es aber doch nicht eine derartige Symbolik phantastischer Art, auf die die große und ganz besondere Eigenart des Hamsunschen Stils sich gründet. Auch tritt diese märchenhafte oder visionäre Symbolik nur an verhältnismäßig wenigen Stellen seiner Werke auf.

Ganz wesentlich für die Keuschheit und die bezaubernde Indirektheit der Hamsunschen Seelenschilderung sind vielmehr viel schlichtere Mittel.

Wenn man sich eines Ausdrucks der modernen Psychologie bedienen wollte, so könnte man sagen, daß Hamsuns Darstellungsweise eine behaviouristische ist. An zahllosen Stellen seiner Werke gibt er nämlich die Schilderung der Affekthandlung, anstatt den Affekt als solchen zu beschreiben. Den Rückschluß vom äußeren Vorgang auf das seelische Erlebnis überläßt er dabei dem Leser selbst. Und in dieser Technik ist es begründet, daß er letzte Erlebnisse andeuten kann, ohne sie doch im Aussprechen zu entweihen oder zu töten. Wenn er es nicht fertig bringt, das Innere seiner Geschöpfe auseinanderzufalten: ihr Tun kann er darlegen und damit die Beweggründe dieses Tuns ahnen lassen.

Hamsun hat einen reizenden kleinen Roman „Schwärmer" geschrieben, in dem der Held, der Telegraphist Rolandsen, den Schein des Verbrechertums auf sich nimmt, um mit einer Erfindung zum Ziele zu gelangen. Dieser Rolandsen erlebt nun angesichts der Frau, die er liebt, die scheinbar schmachvolle Lage, in die er sich gebracht hat, in einer Weise, die ihm denn doch fatal und peinlich ist. Über diese seine Stimmung fällt kaum ein direktes Wort, aber es heißt:

„Auf dem Dach der Station stand ein Wetterhahn auf seiner Eisenstange. Rolandsen kam nach Hause, er stieg auf das Dach hinauf und

gab der Eisenstange mit seinen eigenen Händen einen Knick. Der Hahn krümmte sich nach hinten, er sah aus, als krähe er. Und so sollte er stehen. Es war recht, da der Hahn krähte!"

Die Mischung von Trotz und Ärger, die in dem Erlebnis Rolandsens liegt, kann gar nicht schlagender zum Ausdruck gelangen als durch diese Tat in ihrer geradezu königlich wegwerfenden Sinnlosigkeit und nicht zu verkennenden Komik.

Aber auch bitterste, schwerwiegendste und fast unsagbare innere Erlebnisse vermag Hamsun noch mit seiner Technik zu gestalten, Dinge, an die man nicht zu rühren wagen würde, wenn sie einem im wirklichen Leben begegneten. Einer seiner zerrissensten und heimatlosesten Menschen, der Landstreicher Edevart (Landstreicher, August Weltumsegler) erlebt als Höhepunkt seines Lebens eine Periode zauberhaften Liebesglücks. Doch vermag er weder die Frau, die er liebt, noch den Rausch, der ihn einmal überfiel, zu halten. Aus qualvollster innerer Notwendigkeit heraus wird er mit jedem Jahr seines Lebens wurzelloser und erstarrter. Die Hilflosigkeit, mit der er dem Leben als ein Ausgestoßener gegenübersteht, wirkt schließlich so niederdrückend, daß man bei seinem Tode aufatmet.

Hamsun schildert den Augenblick, in dem dieser unendlich schwerblütige Mensch die Frau, die ihm eine kurze, aber unvergeßliche Lichtzeit schenkte, von sich gehen läßt, mit dem Bewußtsein, daß es ein Abschied für immer und ein letzter Richterspruch für sein Schicksal ist. Noch einmal bäumt sich der Verlassene verzweifelt gegen dieses Ende auf. Er will halten, was ihm entgleitet und sieht doch dabei dem grauen Tod seiner Seele entgegen.

Beschrieben aber wird nur, daß er sich ein Boot nimmt, um das Schiff, auf dem seine Frau fortfährt, noch einmal zu sehen. Und es heißt:

„Er rudert stundenlang, rudert aus einem bestimmten Grund zur Haltestelle, er will sich in seinem Fahrzeug aufrichten und dastehen und ein wenig winken. Es ist zwar nur ein Abschied für ein paar Wochen, aber er will doch ein wenig winken, er hat sich das überlegt. Wenn er nur noch rechtzeitig kommt, im Osten fängt es bereits zu tagen an! Aber er ist ja ein Gaul bei der Arbeit, er rudert — rudert —

Natürlich kommt er zu spät, dort sieht er den Rauch, das Postboot hält schon wieder zum Meer hinaus. Er zieht die Riemen ein und spuckt trocken. Er hat zu lange überlegt, ehe er zu den Schiffshütten ging, nun ja, das war wohl Schicksal und mußte so sein! Er spuckt wiederum, wischt sich die Stirn, bringt sich in Ordnung. Plötzlich wird er stutzig: der Rauch hat sich gedreht, er liegt in einem Bogen in der Luft, schließt sich mehr und mehr zum Kreis. Wie? Das Schiff fährt nicht aufs Meer hinaus, es ist auf der Einfahrt, es macht den Bogen zur Haltestelle.

Wiederum hängt er sich in die Riemen und rudert, er kommt rechtzeitig —

Und dann sollte es trotzdem geschehen, daß er zu spät kam, um die letzte Landzunge zu spät. Hätte er doch die Riemen nicht für die wenigen Minuten eingezogen! Jetzt sieht er den Rauch geradeswegs zum Meer hinausstehen.

So endete das.“

Er will doch ein wenig winken — er hat sich das überlegt! Wahrhaft dünne und dürftige Worte für die letzte, sterbende Hoffnung eines Menschen — aber sie vermögen mehr zu erschüttern als die seitenlange Schilderung von Seelenqualen. So ganz nebenbei ist das bemerkt, und dann folgt bis auf ein kurzes Aufstöhnen nur noch die Schilderung des äußeren Geschehens.

Am erstaunlichsten ist es nun aber, daß Hamsun dieses sein Stilmittel selbst da anwendet, wo eine direkte Schilderung seelischer Zustände doch beinah als unumgänglich erscheint, nämlich im Ichroman. Und auch hier tritt seine Eigenart sehr früh hervor, in dem Roman „Hunger“ nämlich. Charakteristisch für dieses grandios-schreckliche Buch ist etwa folgende Selbstdarstellung des Verhungernden:

„Sobald es am nächsten Morgen hell wurde, setzte ich mich im Bett auf und nahm meinen Artikel wieder in Angriff. In dieser Stellung saß ich bis zum Mittag und hatte dann ungefähr zehn, zwanzig Zeilen zustande gebracht. Und ich war noch nicht zum Finale gekommen.

Ich stand auf, zog die Schuhe an und begann im Zimmer auf und ab zu gehen, um warm zu werden. Auf den Fensterscheiben Eis; ich sah hinaus, es schneite, unten im Hinterhof lag eine dicke Schicht Schnee auf dem Pflaster und auf dem Pumpbrunnen.

Ich kramte im Zimmer umher, ging willenlos auf und ab, kratzte mit den Nägeln an der Wand, legte meine Stirn vorsichtig an die Türe, — klopfte mit dem Zeigefinger auf den Boden und horchte aufmerksam, alles ohne irgendeinen Sinn, sondern still und nachdenklich, als hätte ich eine wichtige Sache vor. Und dabei sagte ich ein über das andre Mal laut, so daß ich es selbst hörte: Aber, du guter Gott, das ist doch Wahnsinn! Und so trieb ich es ununterbrochen weiter. Nach Verlauf langer Zeit, vielleicht einiger Stunden, nahm ich mich fest zusammen, biß mich in die Lippe und straffte mich auf, so gut ich konnte. Es mußte ein Ende haben! Ich suchte einen Splitter, um darauf zu kauen, und setzte mich entschlossen wieder zum Schreiben hin.“

Die Ausdrücke, mit denen das eigentliche Innengeschehen angedeutet wird, sind auch hier nur spärlich. Wiederum wird fast nur das äußere Verhalten eines Menschen beschrieben. Das Merkwürdige aber ist, daß diese Darstellung nicht von einem zweiten Beobachter geliefert wird, son-

dern vom Handelnden selbst. Dieser Handelnde aber befindet sich in einer Lage, in der man nichts anderes von ihm erwartet als eine Bloßlegung seines furchtbaren Gemütszustandes. Aber nein: er will sich auch jetzt noch nicht preisgeben, er will noch immer einen Abstand zu sich selbst halten, um nicht in einem verzweifelnden Bekenntnis unterzusinken. Das ist der Hamsunsche Mensch in vollendeter Ausprägung, der, stolz und schamhaft bis zum Äußersten, seine letzte Not und Qual immer noch verschleiern muß.

Noch kennzeichnender für die Indirektheit des Hamsunschen Stils sind die letzten Zeilen dessen, was von dem Buche Pan als Ichroman des Leutnants Glahn geschrieben ist. Es liegt der Augenblick vor, in dem Thomas Glahn von der Frau, die ihn maßlos beglückt und in unseligem Wüten gegen sich selbst maßlos gequält hat, als Sendung ein Geschenk früherer Tage, zwei schöne grüne Vogelfedern, erhält. Die Wirkung auf diesen Zuruf hin ist ein ungeheurer Durchbruch von Sehnsucht, Haß, Resignation, aufgebaut auf dem Wissen um ein unerreichbares Glück und einen nie verlierbaren Schmerz. Mit unerbittlicher Folgerichtigkeit treibt dieses Erleben Glahn in den freiwilligen Tod. Der Augenblick ersten bittersten Durchzuckens ist von Hamsun mit folgenden Worten geschildert:

„Ein eisiger Schrecken durchzieht mich; ich werde kalt. Zwei grüne Vogelfedern! sage ich zu mir selbst. Na, was ist dabei zu tun? Aber weshalb werde ich kalt? Sieh, es kommt ein verfluchter Zug von den Fenstern dort her.

Und ich schließe die Fenster.

Da liegen nun zwei Vogelfedern! denke ich weiter, mir ist, als sollte ich sie kennen, sie erinnern mich an einen kleinen Scherz oben im Nordland, so ein kleines Erlebnis unter vielen anderen Erlebnissen; es ist vergnüglich, diese zwei Federn wiederzusehen. Und mir ist plötzlich, als sähe ich ein Gesicht und hörte eine Stimme, und die Stimme sagt: Bitte sehr, Herr Leutnant, hier sind eure Vogelfedern!

Eure Vogelfedern....

Cora, du sollst still liegen, hörst du, ich schlag dich tot, wenn du dich rührst! Das Wetter ist warm, es ist eine unerträgliche Hitze; was dachte ich mir, als ich die Fenster schloß! Auf mit den Fenstern, auf mit der ganzen Türe, hierher, Ihr frohen Menschen, kommt herein! Hei, Dienstmann, gehen Sie einen Gang für mich, rufen Sie viele Leute...

Und der Tag geht, doch die Zeit steht still."

Was hier tatsächlich dasteht, ist eine wirre Bemerkung über eine Temperaturveränderung, eine Erinnerung, die oberflächlich klingen soll und ins Kindliche umbiegt, ein ungewöhnlich roher Zuruf an den Hund, eine Aufforderung zu einem rauschhaften Zusammensein mit vielen Menschen — was dahintersteht, führt in den Tod, und man fühlt ohne weiteres, daß

es in den Tod treibt. Die tiefste seelische Scham aber, der Stolz des leidenden Hamsunschen Menschen findet seine unüberbietbare, in ihrer Wirkung völlig hinreißende Form in jenen verhüllenden, spielenden, bagatellisierenden Worten.

Der scheinbar harmlose äußere Vorgang, der zur Verschleierung des seelischen Erlebnisses dient, kann in Hamsuns Werken auch motivhaft auftreten.

Ein solches Motiv zieht sich durch das Buch „Kinder ihrer Zeit", in dem zwei Menschen gegenseitig in traurigem Mißverständnis ihr Leben vernichten: Leutnant Holmsen und seine Frau. Das Spiel der Hoffnungen und der Verzweiflungsanfälle in der Seele des Mannes spiegelt sich in einer kleinen Geste: er schiebt seinen Ehering von der linken Hand auf die rechte und umgekehrt, je nachdem, ob ihm in aller Qual die Möglichkeit des Zueinanderfindens auftaucht, oder ob er keine Rettung für sein Lebensglück mehr sieht. Und dieser Ringwechsel, diese Kleinigkeit, vermag tatsächlich Zerstörtheit und Aufatmen einer Seele, die langsam zugrunde geht, zu erschütternder Wirkung gelangen zu lassen.

Wenn wir oben vom anschaulichen Charakter des Hamsunschen Stils als der Ausdrucksform seines Ideals der Vitalität gesprochen haben, so kann eben diese Anschaulichkeit und Konkretheit auch bis zu einem gewissen Grade von der Idee des Aristokratismus mit seiner tiefsten Seelenscheu her motiviert werden.

Vielleicht läßt sich, von hier aus gesehen, der Stil Hamsuns als ein konkret-symbolischer bezeichnen. So kann die Tatsache gefaßt werden, daß Hamsun den unscheinbaren Vorgang der alltäglichen Daseinsregion als Zeichen setzt für ein oft unnennbar tiefes Erlebnis.

Da hier wiederholt von dem anschaulichen Charakter der Hamsunschen Sprache die Rede war, so sei noch die Frage gestreift, wieweit überhaupt das Dichtwerk Anschauliches zu übermitteln imstande ist, sich also mit der Sphäre bildender Kunst überschneiden kann. Daß das bis zu einem gewissen Grade möglich ist, kann wohl nicht bestritten werden, eine andere Frage aber ist es, wie weit die Präsentation des Anschaulichen der eigentliche Zweck, der Selbstzweck, des epischen Werkes ist. Und da bietet sich in Hamsuns Werken ein extremes Beispiel dar für die Fremddienlichkeit des Anschaulichen, für sein bloßes Mittlertum dem Gefühlsgehalt gegenüber. Gewiß, Hamsun gibt unter anderem herrliche und durchaus konkret-anschauliche Naturschilderungen, aber jedes Blättchen, jede Wolke, jedes Staubkorn fast, das er schildert, ist in seiner bildhaft-anschaulichen Bedeutung schon vergewaltigt durch das Gefühlserlebnis, als dessen Symbol es beschrieben wird.

Von der Neigung Hamsuns zum Indirekten, zur Verhüllung, zum Erratenlassen, ist schließlich auch die Komposition seiner Werke in

hohem Maße bestimmt. Die wesentlichen Tatsachen und die grundlegenden inneren Erlebnisse heben sich erst ganz allmählich aus der Fülle des lebendigen Geschehens heraus.

In bezug auf seine Verschleierungstechnik läßt sich Hamsun mit nur ganz Wenigen vergleichen, am ehesten vielleicht mit jenem großen Deutschen, Theodor Fontane. Auch bei Fontane sinkt über dem letzten Erleben seiner Menschen, dem eigentlichen Ausbruch der Leidenschaft, fast immer ein Nebel zusammen, der nur durchleuchtet werden kann durch Schlüsse aus den späteren Geschehnissen. Und eigentümlich ist, daß auch bei Fontane diese unerhört künstlerische Zurückhaltung im Formalen zwingend ableitbar ist aus dem Ideenhaften, das auch hier immer um den Typus des zurückgezogenen, von einem sanften und schweren Ethos durchdrungenen Adelsmenschen kreist. Auch Joseph Conrads Menschen in ihrer königlichen, dem Verderben geweihten Isolation sind mit dieser Verhaltenheit geschildert.

Die Indirektheit Hamsuns wirkt zaubrisch, tief verlockend und äußerst geschmackvoll. Sie zwingt einen ständig zur Ergänzung dessen, was dasteht, aber sie schenkt einem dafür das dauernde Erlebnis von Rätsellösungen, die man scheinbar aus eigener Kraft findet. Läßt man sich eine Zeitlang von dieser Verhaltenheit und Vornehmheit umweben, so kann einem das Werk auch eines glänzenden Psychologen fast als peinlich erscheinen durch die Sucht, abgründigste Dinge der Seele anzutasten und herauszuschreien.

Allerdings wird durch die indirekte Darstellungsweise Hamsuns die Forderung tiefer Aufmerksamkeit an den Leser gestellt. Spürt man nicht sofort, daß bei ihm das, was er wirklich sagt, nur immer ein winziger Bruchteil dessen ist, was er eigentlich sagen will, so kann man ohne weiteres an ihm vorbeilesen.

Dann aber verliert man Vieles: nicht nur sublime künstlerische Genüsse, sondern auch das Erlebnis einer Persönlichkeit von denkbarster Überlegenheit.

Ja, die Überlegenheit dieses Menschen Hamsun, der unter Ablehnung aller konventionellen Anbetung seine letzten Jahre in seinem Nordland verbringt, vermag schlechthin niederzuschmettern. Die schwer faßbare Größe dieses Mannes, der sein persönliches Leben ebenso verhüllt wie das Erleben seiner Geschöpfe, ist vielleicht nur von ihm selbst ganz erlebt worden. Erlebt hat er sie. Es ist wohl kein Zweifel, daß er ganz um sich und seine Sendung weiß.

Hierzu sei am Ende unserer Untersuchungen noch ein wunderbar feines, auch wieder von seiner überlegenen Ironie durchdrungenes Wort angeführt.

Hamsun schildert sein Ich in der Gestalt des Wanderers (Die letzte Freude), der in die Wälder geht, um als Einsamer zu schaffen. Und er sagt:

„Nun bin ich in die Wälder gegangen. Nicht, daß mich etwas gekränkt oder die Bosheit der Menschen mich besonders verletzt hätte; aber wenn die Wälder nicht zu mir kommen, muß ich zu ihnen gehen.

So ist es.

Diesmal bin ich nicht als Knecht und Vagabund ausgezogen. Ich bin reich an Geld und überernährt, schlaff von Erfolg, von Glück, verstehst du? Ich verließ die Welt, wie ein Sultan üppiges Essen, Harem und Blumen verläßt und das härene Gewand umtut.

Ich könnte vielleicht auch etwas mehr Wesens davon machen. Denn ich werde hier umherwandern und denken und große Eisen zum Glühen bringen. Nietzsche hätte sicher so gesprochen: Das letzte Wort, das ich zu den Menschen sagte, fand ihre Zustimmung, die Menschen nickten. Das aber war mein letztes Wort, ich ging in die Wälder. Denn da begriff ich, daß ich entweder etwas Unehrliches oder etwas Dummes gesagt hatte....

Ich sprach mich nicht in diesem Sinne aus, sondern ging nur in die Wälder."

---

# Das russische Italienerlebnis im 19. Jahrhundert

(Fortsetzung aus Heft 2)

Von

**A. Hackel**

*„Außer Rom gibt es kein Rom in der Welt; ich wollte eigentlich sagen: kein Glück und keine Freude, doch Rom ist mehr als Glück und Freude“.*
*Gogol.*

Für die russische geistige Elite der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutet Italien als „Bundeslade antiker und christlicher Bildung“ eine unerschöpfliche Quelle geistiger und seelischer Bereicherung. Das klassische Land forderte von den Söhnen des „neuveränderten Rußlands“ eine Auseinandersetzung mit denjenigen Mächten, die die Kultur des Abendlandes im Laufe von mehr als 2000 Jahren befruchtet und bestimmt haben: mit der Antike, dem christlichen Mittelalter und der Renaissance.

Verschiedenartig war das Erleben Italiens bei den russischen Italienwanderern. Während die meisten unter ihnen mit neugierigen Blicken des unbefangenen Weltreisenden Kunst, Landschaft und das farbig belebte Volkstum eines fremden Landes an sich vorüberziehen lassen, dringen einige Auserwählte bis zum ewigen Wesen des klassischen Landes vor und erkennen mit Staunen und Entzücken in Italien die „Heimat ihrer Seele“[39]).

Unter den damaligen „Italienpilgern“ lassen sich deutlich zwei soziale Gruppen unterscheiden. Auf der einen Seite finden wir die Vertreter des reichen russischen Feudaladels, auf der anderen Seite sind es die russischen Künstler — zumeist mittellose Akademiestipendiaten —, die Rom zu ihrem Wallfahrtsort machen.

In den damals wirtschaftlich und politisch ohnmächtigen italienischen Ländern mußte das Auftreten der reichen, ungezwungen sich bewegenden russischen Aristokraten, die für ihre Sammlungen erlesenste Kunstwerke erwarben, beträchtliches Aufsehen erwecken.

---

[39]) Gogol, Brief an Balabina. November 1837. Schönrock, Materialien zur Biographie Gogols. Petersburg 1892, Bd. I, S. 492.

Man kann wohl die Italienreise des Flügeladjutanten des Zaren Nikolaus I., des nachmaligen Grafen Perowskij, als typisch für das Herrenleben russischer „Grandseigneurs" jener Zeit bezeichnen. Das italienische Tagebuch des jungen Grafen Alexej Tolstoj, der in Begleitung seines Onkels Perowskij die Reise machte, gibt uns reichlich Aufschluß über den Zeitvertreib der russischen Aristokraten in Venedig, Florenz, Rom und Neapel. „Das in Schönheit sterbende Venedig", wo verarmte venezianische Vornehme ihre einzigartigen Kunstschätze an die reichen Forestieri verkaufen, ruft in den Russen „ein gemischtes Gefühl von Ehrfurcht, Entzücken, Mitleid und Habsucht"[40]) hervor.

Hier erwarb Perowski von Grimani den „Faun", der damals noch unbestritten als ein echter Michelangelo galt und der auf den jungen Tolstoj einen unauslöschlichen Eindruck machte. In verschwenderischer Aufmachung wurden Feste gefeiert, in fürstlichem Aufzuge machte man in den verschiedenen Städten bei den Gesandten italienischer und auswärtiger Mächte Besuche, empfing Antiquitätenhändler und Maler, bei denen man Porträts und Veduten bestellte. Für Alexej Tolstoj bedeutete diese Reise „sein 16. Jahrhundert". Der zukünftige Dichter lebte vollkommen „im Zeitalter der Medici"[41]).

Tolstojs Italienerlebnis war rein ästhetischer Natur. Zehn Jahre vor ihm empfing ein anderer hervorragender Russe, Peter Tschaadaew, in Rom jene entscheidenden Eindrücke, die er später in seinen berühmten „Philosophischen Briefen" zu einer großangelegten Geschichtsphilosophie verarbeitete[42]). Hier ging ihm die Geschlossenheit der abendländischen Kultur auf, „die alles bezwingende einheitliche Weltanschauung der katholischen Kirche, die das Leben der Menschen zum Teil einer

[40]) A. Lirondelle, Le poète Alexis Tolstoi. Paris 1912. Kap. 1. Vgl. auch „Tagebuch des jungen Tolstoi" in Ges. Werke, Bd. I, S. 3 ff.

[41]) S. Briefe des Grafen Tolstoj aus den Jahren 1853, 1866 an seine Frau und aus dem Jahre 1869 an die Fürstin Sayn-Wittgenstein, im Bd. IV der Ges. Werke. Petersburg 1908. — Über das Italienerleben russischer Aristokraten vgl. die aufschlußreichen „Aufzeichnungen" des Grafen M. Buturlin in der Zeitschrift „Russkij Archiv", 1897 (IV—XI), 1898 und 1901, in denen das „russische" Florenz in den Jahren 1817—1824 geschildert wird. — Vgl. auch M. Gerschenson, Der Dezembrist Kriwzow und sein Bruder. Moskau 1912.

[42]) Die Literatur über Tschaadaew ist umfangreich. An erster Stelle muß hier das Werk M. Gerschensons genannt werden. — M. Gerschenson, P. J. Tschaadaew, Leben und Denken. Petersburg 1908. — Derselbe, Werke und Briefe Tschaadaews. Moskau 1913 und 1914. — M. Winkler, P. J. Tschaadaew. Berlin 1927. — Derselbe, Schriften und Briefe von Tschaadaew, deutsch, hrsg. von E. Hurwitsch. München 1921. — E. Hurwitsch, Tschaadaew, in den Preußischen Jahrbüchern, August 1920. — A. Koyré, La philosophie et le problème national en Russie au debut du XIX. siècle. Paris 1929. — Ch. Quénet, Tschaadaew et les lettres philosophiques. Paris 1931. Bibl. de l'Int. français de Litt., t. XII.

höheren Einheit gemacht hat, die beseelende ruhende Harmonie der Kräfte, die dem Menschen seine eigentliche Ruhe und Macht zu geben vermochte"[43]). Diese Erkenntnis von der tiefsten Verbundenheit der katholischen Idee mit dem Schicksal der abendländischen Menschheit gab ihm Rom als Mittelpunkt der katholischen Welt. Niemand unter den russischen Adligen hat diesen Gedanken überzeugender Ausdruck verliehen als der ehemalige Leibgarde-Husarenoffizier des Zaren Alexander I., der Freund Puschkins und erste russische Geschichtsphilosoph Peter Tschaadaew.

Die Gedanken, die er in seinem „Philosophischen Briefe" zum Ausdruck brachte, wurden von vielen russischen Adligen jener Zeit geteilt. Unter dem Einfluß der katholischen Restaurationsphilosophie[44]) erreichten die Übertritte im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Außer der rein ästhetischen Neigung war es diese kulturpolitisch-religiöse Seite im Geistesleben der adligen Russen, die sie bestimmte, zum Teil sogar als gläubige Katholiken nach Rom zu gehen.

Italien wurde für viele russische Aristokraten zur zweiten Heimat. Für eine Persönlichkeit wie die Fürstin Sinaida Wolkonskij (1792 bis 1862) bedeutete Italien „eine Notwendigkeit". „Die Notwendigkeit Italiens", schrieb 1830 der Schriftsteller Kireewskij, „ist für solche Naturen klar. Wer von Anfang an die Welt der Schönheit hier auf Erden kennen gelernt hat, für den gibt es wohl kein Leben ohne Italien"[45]). Die „Casa Wolkonskij" wurde zum Treffpunkt aller russischer Rompilger. Die Fürstin, eine ungewöhnliche und geniale Frau, empfänglich für jede Art von Kunst und selber begabte Schriftstellerin und Musikerin[46]), liebte es, in ihrem prächtigen Palais die Größen des damaligen Rom zu empfangen.

In ihrem Hause trafen sich russische und ausländische Künstler und Diplomaten. Hier wurde musiziert und über die neuesten Ausgrabungsfunde diskutiert, hier verkehrten die russischen Akademiestipendiaten Brüllow, Bassin und S. Schzedrin, hier las später Gogol vor einer aus-

---

[43]) Derselbe, a. a. O., p. 87 f.

[44]) C. Ostrogorskij, Joseph de Maistre und seine Lehre von der höchsten Macht und seinen Trägern. Helsingfors 1932. Vgl. Graf Buturlin, a. a. O.

[45]) J. Kireewskij, Über russische Schriftstellerinnen. Sämtl. Werke, Bd. I, S. 118 f. Moskau 1833. — N. Beloserskaja, Sinaida Wolkonskaja, in der Zeitschrift „Istoritscheskij Westnik", 1897, Bd. 3 und 4.

[46]) S. Koljupanow, Die Biographie von A. I. Koschelew, Bd. 2, T. 2. Petersburg 1889, S. 265 ff. — Fürstin S. Wolkonskaja, Oeuvres choisies, Karlsruhe 1865. — Vgl. M. Pogodin, Fragmente aus den Reisenotizen der Fürstin S. Wolkonskaja im „Moskauer Boten", 1830, Nr. 2, S. 140—151.

erwählten Hörerschaft seinen „Revisor“ vor[47]). Auf der Hausbühne wurden zuweilen klassische Stücke aufgeführt, bei denen die jungen russischen Künstler die Rolle römischer Legionäre spielten. Auf der Terrasse der „Casa Wolkonskij“, deren Grundmauer Reste einer antiken Wasserleitung bildeten, pflegte Gogol tagelang in stummer Betrachtung des blauen italienischen Himmels und der majestätischen römischen Campagna zu verharren[48]).

Eine sonderbar gehobene Stimmung herrschte in den dreißiger Jahren unter den russischen „Rompilgern“. Die Seelenverfassung der damaligen „Rußlandrömer“ hat P. Annenkow, ein Freund Turgenews und des tiefsinnigen russischen Romantikers Stankewitsch, treffend gezeichnet: „Die einzige Idee, in der damals Rom lebte — die Idee des Kunstgenusses —, steckte jeden Ausländer an und überwältigte ihn. Sie ergriff Besitz von ihm, er atmete sie zusammen mit der Luft ein; sie hatte die Eigenschaft, alle anderen Interessen zu verdrängen. Man sprach nur von Kunst“[49]).

Der junge Turgenew[50]) geriet während seines Aufenthalts in Rom dermaßen in den Bann dieser „Idee“, daß er ernstlich mit dem Plane umging, sich ganz der Malerei zu widmen. Stankewitsch verbrachte Stunden in verzückter Betrachtung vor dem Apollo von Belvedere und vor Michelangelos „Moses“. In S. Pietro und im Pantheon, auf dem Forum und vor dem Kolosseum empfand er „die Fülle der Zeit und des Geistes“.

## Russische Maler in Italien

Das Land des Südens mit seinen klaren Linien und Formen, mit seinen Ruinen und Kunstdenkmälern inmitten einer farbenfreudigen Landschaft mußte auf die russischen Künstler einen besonders tiefen, nachhaltigen Eindruck machen.

So verschieden auch die russischen Akademiestipendiaten in ihrer Begabung waren, so versuchten sie alle — jeder auf seinem Fachgebiete —, den Empfindungen, die Italien in ihnen auslöste, durch Farbe, Linie und plastische Form, Ausdruck und Dauer zu verleihen.

---

[47]) Jordan, Aufzeichnungen des Rektors und Akademieprofessors F. I. Jordan. Moskau 1918 (Russisch). — J. Barsukow, Leben und Werke M. P. Pogodins, Bd. 5, S. 231—260. Petersburg 1892. — S. Schzedrin, Briefe aus Italien. Moskau 1932, S. 158.

[48]) P. Annenkow, Literarische Erinnerungen. Petersburg 1909. Gogol in Rom. S. 37.

[49]) Stankewitsch, Briefwechsel, hrsg. von A. Stankewitsch. Moskau 1914. S. 685 bis 691 und S. 704. — P. Annenkow, a. a. O. Stankewitsch in Italien. S. 459.

[50]) J. M. Grews, Turgenew und Italien. Ein kultur-historischer Versuch. Leningrad 1925 (Russisch).

Rom war in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die eigentliche Metropole der europäischen Kunst. Aus allen Ländern strömten hierher Maler, Bildhauer, Architekten und Dichter, um zwischen den erhabenen Ruinen[51]) der ewigen Stadt neue Erlebniswerte zu empfangen. Hier wirkten Thorwaldsen und Canova, Overbeck und Cornelius[52]), Corot[53]) und Ingres[54]), Byron[55]) und Shelley[56]), Lamartine[57]) und Stendhal[58]), Tieck[59]) und Heine[60]) hatten gerade in dieser Zeit Italien besucht und es begeistert geschildert. Ist es zu verwundern, daß eine bedeutende Anzahl russischer Künstler durch einen langjährigen Aufenthalt in Rom entscheidend durch die Vergangenheit und Gegenwart der ewigen Stadt in ihrem Schaffen beeinflußt wurde? Russische Architekten versuchten das tektonische Geheimnis antiker Bauten zu ergründen, russische Maler kopierten Raphaels Werke, russische Graphiker wiederholten sie in Kupferstichen, russische Bildhauer arbeiteten bei Thorwaldsen[61]). Der Begründer der russischen romantischen Schule, der launige, dämonische

---

[51]) Goethe, Römische Elegien. VII.

[52]) K. Gerstenberg und P. Raabe, Die Wandgemälde der deutschen Romantiker in Casino Massimo in Rom. Berlin 1935, Howitt. F. Overbeck, sein Leben und Schaffen (Deutsch von Binder). Freiburg 1886. 2. B. — Fr. von Schlegel, Über die deutsche Kunstausstellung in Rom im Frühjahr 1819. (Wiener Jahrbücher, VII.). — J. Schnorr von Carolsfeld, Briefe aus Italien. Gotha 1886. S. 75 f. — E. Förster, Peter v. Cornelius. Ein Gedenkbuch. Berlin 1874. 2 Bde. — Riegel, Cornelius, Der Meister deutscher Malerei. Hannover 1870. — A. Kuhn, Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Berlin 1928.

[53]) Camille Corot, Briefe aus Italien. Hrsg. von H. Graber. Leipzig 1924. J. Meier-Graefe, Camille Corot. München 1913. G. Geffroy, Corot. Paris. o. J. Corots erster Aufenthalt in Italien dauerte von 1825—1828.

[54]) Ingres blieb von 1806—1820 in Rom. Vgl. Blanc, Ingres, sa vie et ses ouvrages. Paris 1870.

[55]) Kölbing, Byron and Dupatys Lettres sur Italie, 1817—18. Englische Studien 1892. Lord Byron, Childe Harold's Pilgrimage. Cant IV. A. Mommsen, Childe Harold's Pilgrimage. Berlin 1885.

[56]) P. B. Shelley, Die Eugeneischen Berge. 1818. Ode an Neapel 1820.

[57]) A. L. M. Lamartine, Méditations poétiques. 1820. Nouvelles méditations 1823.

[58]) Beyle-Stendhal lebte sieben Jahre im damals österreichischen Mailand (1814 bis 1821), und schrieb hier sein „Rom, Naples et Florence en 1817", später auch „De l'amour". Sein zweiter Aufenthalt in Italien dauerte mit einer Unterbrechung von 1830 bis 1836. Vgl. P. Arbelet, La jeunesse de Stendhal. Paris 1919, 2 Bde. und L. Farges, Stendhal diplomate. Paris 1892. S. auch Gesammelte Werke von H. Beyle-Stendhal, hrsg. von F. v. Oppeln-Bronikowski. Berlin (deutsch von A. Schurig).

[59]) L. Tieck, Reisegedichte (Verse aus Italien), hrsg. von G. Witkowski. Berlin o. J.

[60]) H. Heine, Italien 1828.

Orest Kiprenskij[62]), fand erst in Rom sich selbst, S. Schzedrin, K. Brüllow und der alle überragende Alexander Iwanow[63]) verdankten Rom ihren späteren Ruhm.

## Sylvester Schzedrin

Als Sylvester Schzedrin nach einer Reise über Berlin, Wien und Venedig im Jahre 1818 auf dem Platze Trinita dei Monti aus dem Wagen stieg, ahnte er nicht, daß Italien ihm zu einer zweiten Heimat werden sollte. Er kam nach Rom, um „Ruinen" zu malen und entdeckte die italienische sonnentrunkene Landschaft, den „Glanz des milderen Äthers".

Schzedrins kürzlich zum ersten Male veröffentlichte „Briefe aus Italien[64]) können selbstverständlich weder mit Chateaubriands „Lettres à Fontane", noch mit den fast gleichzeitig erschienenen „Briefen an Murray" von Lord Byron[65]) verglichen werden. Schzedrin war kein Dichter, sondern Maler; für ihn war nicht die gefühlsmäßige Seite, sondern die Welt des Sinnlich-Wahrnehmbaren das Entscheidende bei seinem Italienerlebnis. Seine „Briefe aus Italien", die zu den aufschlußreichsten Dokumenten der russischen Italienliteratur gehören, enthalten keine Bekenntnisse einer erlebnisdürstenden „schönen Seele", sondern sachliche und zuweilen humorvolle Schilderungen des damaligen Italien. Er sammelte gewissermaßen seine Seherlebnisse, um sie dann in seinen Bildern zu verwerten. Ruinen und Wasserfälle, Bettler und Fischer, das licht-

[61]) Auf die „russischen Römer" jener Zeit näher einzugehen, würde weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausführen. Es mag hier von den drei Hauptströmungen der russischen Malerei jener Zeit der jeweils bedeutendste Vertreter Platz finden. Sie sind am bezeichnendsten für das russische Italienerlebnis der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es sind dies Brüllow, als Vertreter des romantischen Klassizismus, Schzedrin als der „lumenistische" Realist und A. Iwanow als Anhänger des klassizistischen Realismus. Vgl. Jordan a. a. O. S. 161 ff. Stählin a. a. O. S. 276—285. Wulff a. a. O. S. 88, 116, 78—90, 121. Schzedrin, Briefe aus Italien. Moskau 1932. S. 68 ff. P. Gay, Hauptströmungen der neurussischen Malerei im 19. Jh. Petersburg 1905. S. 3 ff.

[62]) Baron N. Wrangel, O. Kiprenskij o. J. Ders: „Die Romantik in der Malerei der Epoche Alexanders I." in der Ztschr. „Starye Gody" 1908. Jordan, a. a. O. S. 155—158. Wulff, a. a. O. S. 88—90.

[63]) Vgl. M. P. Botkin, A. A. Iwanow, sein Leben und Briefwechsel. Petersburg 1880. Im weiteren wird die spezielle Literatur über Iwanow angeführt.

[64]) Sylvester Schzedrin, Briefe aus Italien, hrsg. von A. Efros. Moskau-Leningrad 1932. Bereits in den ersten Bildern des 24jährigen Akademiestipendiaten „Blick von der Petrowskij-Insel", „Blick auf die Börse" offenbart sich ein neues Raumgefühl, das erst in Italien zu voller Reife gelangen sollte.

[65]) F. R. Chateaubriand, Lettres à Fontanes. Paris 1821. Wie wenig romantisch S. Schzedrin gewesen ist, beweist der Vergleich seiner Briefe mit den gleichzeitig geschriebenen „Briefen aus Italien an seine Eltern" (1827—1829) von J. v. Führich (Freiburg 1883). S. 65 f., 110 f., 113 f., 132 f., 163 f.

spiegelnde Meer und die zerklüfteten Felsen bei Neapel, diese Erscheinungen sog sein künstlerisches Auge in sich hinein, alles wurde ihm zur Motivquelle. Er sah Italien mit den Augen eines naiven, gänzlich unverbildeten russischen Landschaftsmalers. Es ist erstaunlich, wie selbstsicher der junge Schzedrin in Rom und Neapel von Anfang an auftrat, wie unbeeinflußt von den damals in Italien herrschenden Kunstrichtungen er seinen Weg verfolgte. Weder Thorwaldsen, noch Canova, weder der gefeierte Commucini, noch Ingres machten auf ihn Eindruck. Über die Nazarener und die deutsch-römischen Landschaftsmaler jener Zeit spöttelte er gutmütig. „Hier ist eine Unmenge deutscher Künstler jeglicher Gattung angekommen", schrieb er im Jahre 1820 aus Neapel, „mit unendlich langen Schnurrbärten und langen Haaren, dämlichen Hüten, schweren Stöcken und ohne Krawatten, über die sich die Neapolitaner lustig machen. Sie sind herzensgute Kerle; aber der Teufel selbst wird sich nicht an sie gewöhnen können[66])."

Während seines zehnjährigen Aufenthaltes in Italien hatte er niemand, der ihm in der Erfassung des südlichen Raumes und des italienischen Lichtes den Weg weisen konnte. Von Anfang an war er sich selbst überlassen. Sich selbst verdankt er die ganz eigene Formel, die er für die Darstellung der italienischen Landschaft fand. Bereits in seinem ersten römischen Bilde, „das Kolosseum", versuchte er, das nicht mehr unbekannte Motiv mit persönlichem Gestaltungswillen zu durchdringen. Er zollte zwar der internationalen Ruinenmode Tribut, doch ohne jegliche Spur von Trümmerverehrung oder sentimentaler Sehnsucht nach Ruinen. „Das Kolosseum hat bei mir sein Porträt bestellt", berichtete er ganz sachlich in einem seiner ersten Briefe[67]). Zwei Jahre lang beschäftigte ihn die Aufgabe, „das Wunderwerk menschlicher Hände ohne Punkte und Kommata" darzustellen. Mit andern Worten: Er wollte objektiv-sachlich ohne eine emotionell-subjektive Absicht malen. Schzedrin liebte die Ruinen, weil sie malerisch waren. Er grollte dem Papst wegen seiner Restaurationsarbeiten, weil dadurch der Maler einer wesentlichen Motivquelle beraubt würde. Das Kolosseum ist zwar für ihn, wie auch für Stendhal, „das schönste Wahrzeichen des römischen Volkes", aber dieses Wahrzeichen will er in seiner plastisch-räumlichen Gegenständlichkeit erfassen.

So wird Schzedrin zu einem Bahnbrecher des Realismus. Die weitere Etappe seines künstlerischen Weges wird durch die Eroberung der räumlichen Ferne gekennzeichnet. Während sein „Altes Rom" (1824) noch panoramaartig wirkt, offenbart das „Neue Rom" (1825), das er

[66]) Schzedrin, a. a. O. S. 101.

[67]) Schzedrin, a. a. O. S. 90.

achtmal hintereinander und zwar stets bei anderer Beleuchtung malt, seine völlig neue Seh- und Darstellungsweise. Es ist das Thema der lichterfüllten Ferne, von dem Schzedrin hier gefesselt wird. In diesen Rombildern vollzieht sich der Übergang von der tektonischen (Kolosseum) zur atmosphärischen Landschaft (Neues Rom). Jene zarte Harmonisierung des starken römischen Lichtes, die um dieselbe Zeit Corot in seinen Rom-Ansichten geglückt ist, findet ihren heimlichen Vorläufer in Schzedrins luftdurchfluteten Bildern vom neuen Rom[68]). „Die Engelsburg" von Corot (1825) im Louvre und das „Neue Rom" von Schzedrin (1825) in der Tretjakow-Galerie sind einander verblüffend ähnlich. Derselbe Blickpunkt und der gleiche Naturausschnitt mit dem langsam dahinfließenden Tiber, rechts die Engelsburg mit der Tiberbrücke und der aus dem Dunst sich herauslösenden und das Ganze abschließenden Peterskuppel im Hintergrund, das ist alles ganz malerisch aufgefaßt und ganz groß gesehen. Es ist eine rein sinnliche, von Gedanken und Reminiszenzen gänzlich unbeschwerte Malerei.

Seinen endgültigen persönlichen Stil sollte Schzedrin in Neapel finden, wo er die folgenden Jahre bis zu seinem frühen Tode (1830) verbrachte. Denn die Worte, die am Anfang seines ersten Neapler Briefes stehen, „Vedi Napoli e poi muori", sollten allzu bald Wirklichkeit werden. In dieser Stadt am Meer fand Schzedrin das, wonach sich seine ganz und gar durch das Auge angeregte Phantasie sehnte: das lichtspiegelnde Wasser und die lichterfüllte Ferne in immer neuer und wechselnder Beleuchtung. Das zarte silbrige Licht seiner Romlandschaften wird hier durch den Goldton der neapolitanischen Küstenlandschaft abgelöst. Und da bleibt der Erfolg nicht aus. Die reiche Fülle seiner Sorrent- und Neapelbilder brachte ihm Geld, Ruhm und Anerkennung ein. Mit stolzer Genugtuung konnte er seinen Eltern berichten, daß er von der Königlichen Akademie der Künste Titel und Amt eines Professors der Landschaftsmalerei erhalten habe. In seinem Atelier fanden sich Besucher aus allen Ländern ein. Besonders waren es englische Reisende, denen seine Art gefiel, und die zu den hauptsächlichsten Käufern zählten. „Don Silvestro", wie ihn die Neapolitaner nannten, wurde zu einer der volkstümlichsten Figuren der Stadt. Schzedrin starb in seinem geliebten Sorrent, wo er auch beigesetzt wurde. Seine Grabstätte wurde

---

[68]) Nicht umsonst war man eine Zeit lang geneigt, in Schzedrin einen unmittelbaren Lehrer des großen französischen Malerdichters zu sehen. Beide hielten sich zu ein und derselben Zeit in Italien auf, beide waren in ihren künstlerischen Grundanschauungen wesensverwandt. Wie Corot konnte Schzedrin von und zu sich sagen: „Machen Sie alles so, wie Sie es sehen". Diese Naivität besaß Schzedrin im hohen Maße. Er gab die Natur gefühlsmäßig unbetont und doch menschlich wieder. Vgl. S. Schzedrins Briefe aus Italien, S. 18. Einleitung von A. Efros.

zum Wallfahrtsort des einfachen Volkes, das an die Wunderkraft der Gebeine Sancto Don Silvestros glaubte.

Der große russische Meister, der in seiner kurzen Lebenszeit eine so starke schöpferische Tätigkeit entfaltet hatte, der in seinen italienischen Landschaftsbildern vieles von dem vorwegnahm, was erst 50 Jahre später durch die französischen Pleinairisten Allgemeingut werden sollte, konnte in der russischen Malerei keine Schule machen. Letzten Endes gehörte er vielmehr der europäischen als der russischen Malerei an[69]).

## Karl Brüllow

Wie in der europäischen, so setzte auch in der russischen Malerei — ungefähr 10 Jahre später — eine Reaktion gegen den statuarischen Klassizismus ein. Dieser Umschwung sollte zum Durchbruch der Romantik in der russischen Malerei führen. Als Bahnbrecher der romantischen Kunstrichtung trat Karl Brüllow auf, dem die Rolle eines Géricault in der russischen Malerei zufiel. Als Stipendiat der Akademie kam Brüllow im Jahre 1823 nach Rom. Eigentlich kehrte er in seine Heimat zurück, denn er war seiner Geburt nach Italiener. Im Flecken S. Marciano in der römischen Campagna im Jahre 1799 geboren, war er in der Kindheit mit seinem Vater nach Petersburg eingewandert[70]). Die ersten fünf Jahre seines römischen Aufenthaltes verbrachte er mit der Herstellung einer Kopie von Raphaels „Schule von Athen". Erst im

---

[69]) S. W. Teupser, Die deutsch-römische Landschaft um 1800 in der Ztschr. f. bildende Kunst. 1926/27. E. Wheeler-Manwaring, Italian landscape in eighteenth century England. New-York 1925. — R. Frhr. v. Lichtenberg und E. Jaffe, Hundert Jahre deutsch-römischer Landschaftsmalerei. Berlin 1907. — Denn wenn auch Schzedrin einen Fortsetzer seiner Bestrebungen in M. Lebedew (1811—1837) fand, dem während seines vierjährigen Italienaufenthalts „die Natur die Augen öffnete", so war es diesem licht- und farbenempfindlichen Landschaftsmaler doch nicht vergönnt, seine sicher sehr starke Begabung voll und ganz zu entwickeln. Mit 26 Iahren starb er in Italien. — Zehn Jahre nach dem Tode Schzedrins traf in Italien Aiwasowskij ein. Auch dieser einst über alle Maßen gefeierte Marinist verdankte neben der Krim Neapel seine entscheidenden Anregungen. Doch sein „Neapel in der Nacht" (1842) mit dem flammenden Vesuv im Hintergrunde und der unruhigen Spiegelung des Mondes auf dem bewegten Meere gemahnt in seiner effektvollen Lichtbehandlung eher an Horace Vernet als an Schzedrin. Aiwasowskij fehlte die Lauterkeit und Naivität, die Schzedrin besaß. Zwischen der intimen Naturwiedergabe Schzedrins und der lauten Lichtdramatik Aiwasowskijs besteht kein innerer Zusammenhang. Denn nichts lag dem stillen „Don Sivestro" ferner als die pathetisch-effektvolle Art, in der die meisten Bilder Aiwasowskijs gemalt sind. S. Jordan, „Aufzeichnungen". S. 198 f. N. Barmassow, Ajwasowskij, Feodosia 1930. Vgl. Sobko, Wörterbuch russischer Künstler. Petersburg 1893—1899 (Russisch).

[70]) Sein eigentlicher Name war Briullo, der dann durch kaiserliche Verfügung in die russische Form umgeändert wurde. S. O. Wulff, a. .a. O., S. 116.

Jahre 1828 gelang es ihm, ein Bild zu schaffen, das einen Markstein in der Geschichte der russischen Malerei bedeutet. „Der letzte Tag von Pompeji" verdankte seine Entstehung dem Zusammenwirken mehrerer Kräfte. Die düstere Seelenverfassung, in der sich Brüllow nach dem Selbstmord seiner Geliebten befand[71]), machte ihn für alles Schaurige und Grausige besonders empfänglich. Die starken Eindrücke, die er in Pompeji und im Museo Barbonico empfangen hatte, und die durch die Aufführung von Pacinis Oper „Der letzte Tag von Pompeji" noch vertieft wurden, erregten seine Phantasie so sehr, daß er bereits in den nächsten Tagen eine Skizze zu diesem Bilde entwarf. Nach zwei Jahren war das Bild, das von den Zeitgenossen als das größte russische Kunstereignis begrüßt wurde, fertig. Eingehende archäologische Studien, die Erinnerung an Raphaels „Brand des Borgo", möglicherweise auch an die Bilder der französischen Vertreter der romantischen Schule haben die Bildkomposition mitbestimmt. Wie Géricault in seinem „Floß der Medusa" (1819), so schildert Brüllow in seinem „letzten Tag von Pompeji" (1830) mit barocker Großartigkeit und kraftvoller Leidenschaft das schaurig packende Geschehen. „Ein tief' Theater scheint sich aufzustellen, geheimnisvoll ein Schein uns zu erhellen[72])." Durch kühne Lichteffekte wird der Hintergrund mit den stürmenden, stürzenden, fliehenden Figuren im Vordergrund verbunden. Der Blitz übergießt alles mit seinem Licht, während der ferne Hintergrund von dem rötlichen Widerschein der glühenden Lavamasse erhellt wird. Alle Gestalten und Bewegungen dienen dem Maler dazu, den Eindruck der Ausweglosigkeit aus dieser Lage und der Unmöglichkeit einer Rettung der drängenden, flüchtenden und schreienden Menschen noch zu steigern. Gebäude stürzen zusammen, die Lava versperrt den Flüchtenden jeden Weg, wild gewordene Pferde lassen einen Wagen zerschellen, ein junges Weib liegt auf dem Pflaster und wird von der panikartig fliehenden Volksmenge zertreten werden. Die einen suchen ihren Hausrat zu bergen, andere ihre Nächsten zu retten, ein Priester richtet in hoffnungslosem Zorn seinen Blick auf die untergehende Welt, das alles stellt Brüllow dem Zuschauer vor Augen, es „wächst ins Riesenhafte und scheint uns in seinen Bannkreis zu ziehen". „Der letzte Tag von Pompeji" wurde von Gogol eine „vollwertige universale Schöpfung" genannt, „in der alles enthalten ist"[73]). Er bezeichnete das Bild „als einen Auferstehungstag der Malerei, die lange Zeit in einer Art von lethargischem Schlaf verharrte". Walter Scott verbrachte vor ihm Stunden tiefster Ergriffen-

[71]) S. Jordan, Aufzeichnungen, S. 158 f.

[72]) Goethe, Faust.

[73]) Gogol, Der letzte Tag von Pompei in „Arabesken". Gogols sämtl. Werke, hrsg. von O. Buek. Berlin. S. 427—437, S. 430.

heit; Bulwer wurde von Brüllows Bild zu seinem gleichnamigen Roman angeregt. Puschkin und Shukowskij waren auch von diesem Gemälde begeistert. Im Jahre 1833 erschien in Petersburg ein Buch, das die Besprechungen des Bildes durch die berühmtesten Kunstkritiker Europas enthielt[74]). Darin wurde Brüllow als ein Genie gefeiert, das „die Großartigkeit Michelangelos mit der Grazie Guido Renis verbindet", und das Raphael und Tizian in einer Person vereint. Nach hundert Jahren erscheinen uns diese stark übertriebenen Lobeshymnen fast unverständlich. Bedenkt man aber, in welcher Erstarrung sich damals die akademische russische Malerei befand, so wird man dem ungeheuren Erfolg eines solchen Bildes eher verstehen. Die Gesamtbewegung seiner von gewaltigem Rhythmus und von starker Spannkraft erfaßten Gruppen, „das Meer von Licht, das über seinem Bilde liegt", mußten damals wie eine Offenbarung wirken. Das, was wir heute als eine krampfhafte Wendung von innen nach außen und als theatralischen Effekt empfinden, wurde von Gogol und seinen Zeitgenossen für durchaus echt gehalten. „Die Leidenschaften und die wahrhaft flammenden Gefühle treten uns in so wunderbaren Menschengestalten entgegen, daß ein Rausch des Entzückens uns erfaßt. Seine Gestalten sind schön, trotz aller Schrecken der Situation, sie überwinden das Entsetzen durch ihre Schönheit", schrieb Gogol[75]), ohne sich der Anfechtbarkeit dieses Lobes bewußt zu sein.

## Alexander Iwanow

Alexander Iwanow war als Mensch und Künstler ganz anders geartet als der glänzende Karl Brüllow. Turgenjew hat später diese beiden großen russischen Maler verglichen. Turgenjew hat später die beiden großen Gemälde, die die russische Malerei Italien verdankte, und ihre Schöpfer gegenübergestellt: „Hätte Iwanow das Talent Brüllows besessen oder Brüllow die Seele und den Geist Iwanows, so hätten wir vielleicht ein Wunder gesehen. So aber kam es, daß der eine alles darstellen konnte, was er wollte, aber nichts zu sagen hatte, und der andere viel zu sagen hatte, aber die Zunge ihm versagte[76])."

Iwanow betrachtet sich — wie alle großen religiösen Maler Rußlands — als Diener der Christusidee. Als Künstler fühlt er sich dem

[74]) P. Visconti, Sammlung der Beschreibungen des Bildes von Karl Brullow „Der letzte Tag von Pompei". Petersburg 1833. S. 27 und S. 43. Literatur über Brüllow im „Russischen Biographischen Wörterbuch".

[75]) Gogol, a. a. O. S. 432 f.

[76]) Turgenew, Literatur- und Lebenserinnerungen 1892 (Reclam); vgl. auch W. Stassow. Über die Bedeutung Brüllows in der russischen Kunst in der Ztschr. „Russischer Bote" 1861, H. 34 und 35 und in „Europäischer Bote" 1880, N 9 (Russisch).

Nächsten verpflichtet und sucht daher immer den Anschluß an die Gemeinschaft. Doch liegt seine Tragik darin, daß er diesen ersehnten Anschluß nicht findet. Sein Isoliertsein hat seinen Grund nicht nur in seiner Persönlichkeit, es ist vielmehr durch die geistige Situation der Zeit bedingt. Denn die religiöse Malerei ist in Rußland im 19. Jahrhundert heimatlos und nicht mehr, wie es in Altrußland der Fall war, mit dem Volksganzen verbunden. So bedurfte es der titanischen Anstrengung eines Einzelnen, um aus dem religiösen Vakuum des heroisch-heidnischen Klassizismus eine neue religiöse Malerei zu schaffen. Das war die Lebensaufgabe von Alexander Iwanow (1806—1858), an deren Riesenhaftigkeit er zerschellen mußte[77]).

Mit 24 Jahren kommt Iwanow nach Rom. Hinter ihm, „im wesenlosen Schein", liegt Petersburg mit der ganzen Dürftigkeit seiner Lehrjahre, mit seinem akademischen Drill und seinem grauen Himmel. Die Würde und Gravität der ewigen Stadt, dieser grandiosen Versteinerung menschlicher Geschichte, überwältigt ihn, den stillen Sohn des Nordens. Die bescheidene Stille der malerischen Straßen, die Anmut und Heiterkeit der Bevölkerung, die ewig blühende Natur unter dem ständig blauen Himmel bezaubern ihn. Iwanow erlebt Rom ungefähr so, wie es der „Freund" Gogols, der Schriftsteller P. Annenkow, der 1841 ganz Italien bereist hat, zum Ausdruck bringt: „Eine wunderbare Stadt! Sicher dreimal am Tage hebt sie stürmisch das Innere empor und schlägt auf die Saiten der Seele. Nirgends erlebt man so oft das, was man heilige Augenblicke nennt. — Rom ist die Hauptstadt, wohin man ziehen sollte, um bei sich einzukehren und in einer edlen und fruchtbaren Einsamkeit unter Altertümern und Kunstwerken zu leben. — Etwas Feierliches und Hohes liegt über dieser Stadt[78])."

Vor dem klassischen Schönheitsideal eines Apollo von Belvedere verblaßt für Iwanow das mildsanfte Antlitz des Heilandes, das er, der Gläubige, in sich trägt. Cornelius und Thorwaldsen werden seine Vorbilder. Doch noch mehr zieht es ihn zu den frommen Brüdern von

[77]) Maschkowzew, A. Iwanow, in der Ztschr. Apollon 1917. 6—7. W. Stassow, Der Historienmaler A. Iwanow in der Ztschr. „Westnik Ewropy". H. 1, 1880. Filosofow, A. Iwanow in der Ztschr. „Mir iskusstwa" 1901. P. Prokofjew, Die religiöse Utopie von A. A. Iwanow in der Ztschr. „Put". Paris 1930, N. 23. O. Wulff, a. a. O. S. 137—147, Kap. 14. A. Iwanows Ringen um die künstlerische Wahrheit. I. Grabar, Geschichte der russischen Kunst. Moskau 1909—1915. B. I. V. Nikolskij, Geschichte der russischen Kunst. Berlin 1923 (Russisch). Vgl. auch Anm. 46. S. auch: G. Presnow, Antike Reminiszenzen in der neurussischen Kunst im Sammelband: Materialia zur russischen Kunst. B. I. Leningrad 1928.

[78]) P. W. Annenkow, Literarische Erinnerungen. Petersburg 1909. Vgl. Tschernyschewskij, A. Iwanow in der Ztschr. „Sowremennik" 1858. B. XI. (in Ges. Werken B. X, T. 2, S. 105 ff.)

S. Isidoro. Ihre strenge Pflichterfüllung, ihre demütige mönchische Gesinnung, ihre kindliche Religiosität entsprechen seinem Wesen[79]). So erblickt er seine Lebensaufgabe darin, die Heilsbotschaft in einem Bild erschöpfend darzustellen. Den Vorwurf dazu findet er in dem Bericht des Evangelisten Johannes von dem Erscheinen des Heilandes vor dem Volke: „Siehe, das ist das Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt!" Diese Worte werden für ihn zum Ausgangspunkt eines 28jährigen Ringens.

Iwanow war kein Visionär. Er konnte nur das darstellen, wovon er sich im Geiste eine vollständige Idee gebildet hatte. Um diese Idee zu verkörpern, bedurfte er der lebendigen Naturanschauung. In der Petersburger Akademie konnte er sie nicht finden. Dort herrschte der abstrakte Geist des naturfernen klassizistischen Idealismus. Man spürt noch in dem ersten in Rom gemalten Bilde, dem „Noli me tangere", wie unselbständig und unsicher der damals 29jährige Maler ist. Das meiste beruht hier auf Nachahmung. Den Bildtypus entlehnt er Giotto, seine Christusfigur Thorwaldsen, in der knienden Magdalena spürt man Nachklänge der italienischen Malerei des Cinquecento. Schon damals ist er mit dem Entwurf für sein Kolossalgemälde beschäftigt, das eine neue Epoche in der gesamten religiösen Kunst einleiten sollte. Er traut seiner Vorstellungskraft nicht und legt den Entwurf seinen nächsten Freunden vor. Thorwaldsen rät ihm, dem Täufer ein Kreuz in die Hand zu geben, Overbeck, die Gestalt des Täufers ins Profil zu wenden, Cornelius die Landschaft zugunsten des Figurenaufbaues zu beschränken. Iwanow befolgt diese Ratschläge. Nicht weniger als 24mal hat er dann seine Bildordnung verändert. „In einem historischen Gemälde muß die Landschaft historisch sein", das ist ein Leitsatz, den er in der Akademie gelernt hat. Wo soll er in Italien die ausgedörrte Wüstenlandschaft Palästinas finden! Die Pontinischen Sümpfe, die Sabiner- und Albanerberge müssen ihm Ersatz dafür bieten. Er bereist jetzt ganz Italien. Eine Menge Studien und Landschaftsbilder entstehen. Dabei sind die Studien viel schöpferischer als ihre Verwertung im Bilde. Wir finden bei ihm keine Idealisierung im romantischen oder klassizistischen Geiste wie etwa bei I. A. Koch, Rottmann oder Fr. Preller. Es ist eine durchaus lebendige und unmittelbar von der Anschauung diktierte Art zu malen. Der Vergleich mit Blechen liegt nahe. Es ist eine Vorwegnahme von Monets Lichtmalerei in den blauen und violetten Lufttönen, in der Beleuchtung, in der Einführung der menschlichen Aktfigur in die Natur. Hierbei ist er ganz frei von Nachahmung. Begeistert äußert er: „Du

[79]) Ettinger, A. Iwanow und die Nazarener in Rom „Ztschr. für bildende Kunst". 1912/13, XXIV. S. Jaremitsch, Die Werke A. Iwanows und ihre deutschen Vorbilder in der Ztschr. „Sredi Kollekzionerow". Moskau 1923. H. 5.

Maler, das ist Deine Heimat, sagt die Natur, schau mich an und bring aus Deiner Vernunft das Gesehene hervor[80]).“

Erst im Jahre 1837 beginnt er mit der Ausführung seines großen Gemäldes. Wie ein Übergang von den vorher so eifrig und hingebend betriebenen Landschaftsstudien zur religiösen Malerei klingt eine Stelle aus einem Brief an Shukowskij: „Wenn Gott mir helfen wird, meine Arbeit zu vollenden, so hoffe ich, Sie durch die Tat zu überzeugen, daß ich fähig bin, mich von tableaux du genre bis zur Darstellung des Gottmenschen zu erheben[81]).“ Sein Gemälde sollte aber Träger objektiver, nicht persönlicher Ausdruckswerte sein; es sollte historisch getreu den Vorgang der Bekehrung des Menschen zu Christus schildern. So studierte er Archäologie, suchte die Ghettoviertel von Rom und Livorno auf, um jüdische Typen zu finden und ging in die Kirchen, um die Menschen während des Gebetes zu beobachten. Und mußte, wie Gogol berichtet, „schließlich erkennen, daß das alles viel zu kraftlos und ohnmächtig sei und in seiner Seele nicht die volle Idee, von dem was er brauchte, hervorbringen könne.“ Wo sollte er in der Tat Modelle für Gestalten des Heilands und des Täufers finden? Wie Symeon, der neue Theologe, konnte er von sich sagen: „Ich schau’ und schaue rings um mich her, ob ich erschauen kann, nach dem mein Sehnen geht; doch er entzieht sich gleichsam meinen Blicken, will ganz und gar nicht mir sich zeigen.“ Für den Heiland fand Iwanow das Urbild in den byzantinischen Mosaiken von Palermo und Monreale. Sehr viel schwieriger war es für ihn, das Vorbild für die Hauptfigur des Bildes zu finden, für Johannes, der in sich Demut und fanatische Opferbereitschaft, glühenden Glauben und machtvollen Willen verkörperte. Hier ging Iwanow nicht von der Natur, sondern von der Antike aus. Er verfiel auf den sonderbaren Gedanken, die antike Schönheit des Apollo von Belvedere mit dem Pneuma eines byzantinischen Christus zu einer Einheit zu verschmelzen und durch dieses Verfahren Gesicht und Gestalt des Wüstenpropheten zu formen. „Dreißigmal hatte er den Kopf Apollos kopiert und so oft mit einem von ihm in Palermo entdeckten byzantinischen Christus verglichen, bis aus der Verschmelzung beider Gesichter das Gesicht Johannes des Täufers entstand“[82]).

[80]) Vgl. N. Romanow, Die Genreskizzen und Studien A. Iwanows im Moskauer Rumjanzew-Museum. Apollon 1912. H. 8. Neradowskij, Die Aquarelle und Zeichnungen von A. Iwanow. „Materialia zur russischen Kunst“. B. I. Moskau 1928.

[81]) Brief Iwanows an den Dichter W. Shukowskij vom Jahre 1847. Vgl. Botkin, A. Iwanow, sein Leben und Briefwechsel. Petersburg 1880. S. 246. A. Herzen, Ges. Werke. B. IX, S. 312. Petersburg (Russisch).

[82]) A. Turgenew, a. a. O. Vgl. auch P. M. Kowalenskij, Lebensbegegnungen in „Literarische Erinnerungen“ von D. Grigorowitsch. Leningrad 1928. S. 356—370

Was war nun das Ergebnis seiner fast fünfundzwanzigjährigen Arbeit? Gogol, sein intimer Freund, gibt uns eine Beschreibung des fertigen Bildes[83]). Er bejaht dieses Bild natürlich und hebt alle Einzelheiten lobend hervor. Wenig wird über die malerischen Werte des Bildes gesagt. Was ihn fesselt, ist die Wiedergabe der Gedanken und Empfindungen der Dargestellten, die nach seiner Auffassung in Haltung und Mienenspiel der einzelnen Figuren dem Meister überzeugend gelungen ist. Gogol hat dabei in das Bild Iwanows vieles hineingeheimnist, was seine eigene, für das Religiöse so empfängliche Seele darin suchte. Er nahm nur die Größe des Bildes wahr und übersah ganz seine Schwächen. Denn es ist Iwanow trotz heißen Bemühens nicht gelungen, die übersinnliche Idee in klare unmittelbare Anschauung zu bringen. Wir erblicken eine erregte Versammlung unbekleideter Menschen, zu denen eine abgezehrte Gestalt sich mit einer kraftvollen Gebärde wendet. Wir suchen nach dem Grund dieser Erregung und finden ganz im Hintergrund die kleine Gestalt des heranschreitenden Christus. Zwischen Johannes und der Hauptfigur des Bildes, dem Heiland, spürt man keinen inneren Zusammenhang.

Die Tragik Iwanows liegt in der Diskrepanz seines künstlerischen Wollens und seiner Begabung. Er wollte das Unvereinbare vereinigen, eine übersinnliche Idee durch eine realistische Form darstellen. Von seiner geistigen Konzeption der Gottesvorstellung führte kein Weg zu deren realistisch-dargestellten Irdischwerdung. So schwankte er unerlöst zwischen abstraktem Klassizismus und realistischer Naturanschauung. Das „Leben Christi" von David Strauß, in dem er die Beantwortung der ihn quälenden religiösen Fragen suchte, versetzte seinem Glauben den Todesstoß. „Ohne Glauben religiöse Bilder zu malen", schrieb er im Jahre 1846, „ist unmoralisch, ja lächerlich[84])."

Iwanow war ein Einzelgänger und Vorläufer einer Sehweise, die erst viel später Allgemeingut der europäischen Malerei werden sollte[85]). Er hat keine Schule geschaffen. In Italien fand er seine Wahlheimat, wie auch Sylvester Schzedrin.

Iwanow, Schzedrin und Brüllow waren, jeder auf seine Art, russische

---

(Russisch). Vgl. Gogol, Materialien und Untersuchungen, hersg. v. W. Gippius. B. II. Moskau 1936; N. Maschkowzew, Zur Geschichte des Porträts Gogols.

[83]) N. Gogol, Aus dem Briefwechsel mit meinen Freunden. Kap. 23. Der Historienmaler A. Iwanow. Gogols sämtl. Werke, hrsg. von O. Buek. B. 5, S. 185 ff.

[84]) Nekrassowa, Gogol und Iwanow in der Ztschr. „Europäischer Bote" 1893 XII (Russisch). Vgl. auch A. Nekrassow, Iwanows Beziehung zur altrussischen Kunst in „Trudy des Instituts für Kunstwissenschaft". Moskau 1928. II. S. 159—180 (Russisch).

[85]) S. meinen Aufsatz: „De Christusidee in de Russische Schilderkunst de negentiende eeuw" in der Ztschr. De Gids, (39e Jaargang). September 1935. S. 323—335.

Europäer. Einem jeden von ihnen zeigte sich das klassische Land von einer anderen Seite. Für Schzedrin wurde Italien zum unerschöpflichen Motivenschatz, in dem er das südliche Licht und die atmosphärische Landschaft entdeckte. Für Brüllow war Italien das Land der idealen Form, die er mit neuem seelischen Gehalt zu füllen suchte. Iwanow endlich trachtete, italienische Landschaft, klassisches Erbe und russische Religiosität zu einer Einheit zu formen. In Anschauung der südlichen Natur und klassischer Kunst erlebte jeder von ihnen an sich das Wunder einer Erweckung, einer Steigerung, nicht nur seines Raum- und Körpersinnes, sondern auch der Persönlichkeit.

## Italien im Spiegel der russischen Dichtung

Wer kennt das Land, wo .....
Puschkin[86])

In zwei Erlebnisformen tritt uns Italien in der russischen Dichtung des 19. Jahrhunderts entgegen: als Land der Sehnsucht und als Land der „beglückenden Freude am Sein".

Die russische Italiensehnsucht erwacht zunächst in St. Petersburg. Das Pittoreske der Petersburger Architekturlandschaft, die antike Ebenmäßigkeit und hehre Größe der Petersstadt mußten die Phantasie der russischen Dichter in einer ganz bestimmten Richtung anregen. Bereits ein Sumarokow verglich St. Petersburg mit Rom.

In Dershawin, dem größten Dichter des 18. Jahrhunderts, erweckt die Pracht eines Festes, das Fürst Potemkin in seinem „Taurischen Palais" für die Kaiserin Katharina gibt, die Erinnerung an die einstmalige Größe Roms[87]). Das darauf folgende empfindsame Zeitalter liebt es ganz besonders, in Erinnerungen und Gefühlen zu schwelgen. So erlebt Batjuschkow mit einem Band Winckelmann in der Hand diese eigenartige Totalität von Menschenwerk und Natur, die St. Petersburg heißt. Von der Harmonie des gewaltigen Newapanoramas überwältigt, bleibt er am Kai des Flusses stehen. „Was für eine Einheit, wie alle Teile sich zum ganzen weben, wie großartig die Schönheit der klassizistischen Gebäude, welch ein Geschmack und welch eine Mannig-

---

[86]) A. Puschkin, „Wer kennt das Land", „Fragment" aus dem Jahre 1827. Akademie Ausgabe. B. III, S. 389 ff. (Russisch).

[87]) G. Dershawin, „Der Traum des Mursa". Deutsch von Kotzebue: Dershawins Gedichte. Petersburg 1792. Dershawins sämtl. Werke, hrsg. von J. Grot. Petersburg 1876. Die Anzahl klassischer Reminiszenzen und antiker Vergleiche in der russischen Dichtung des 18. Jahrhunderts könnte man noch um viele Beispiele vermehren. Sicher enthalten die Gedichte von Lomonossow und Tretjakowskij manche Hinweise dieser Art. Für unsere Zwecke genügen die Namen Sumarokow und Dershawin.

faltigkeit in dieser Zusammensetzung von Architektur und Wasser[88]).“ Die den Dichter umgebenden antiken Bauformen, die sich in den Gewässern der majestätischen Newa widerspiegeln, das fahle, zitternde Licht, in dem die Konturen der einzelnen Bauten sich aufzulösen scheinen, erwecken in Batjuschkow die Sehnsucht nach dem klassischen Lande, die erst viel später Erfüllung finden sollte. In seltsamem Gegensatz zu seiner Italiensehnsucht steht sein Italienerleben. In seiner Dichtung finden wir keinen Niederschlag von seinem Aufenthalt in diesem einst aus der Ferne so gepriesenen und ersehnten klassischen Lande der Kunst. Der Übersetzer Petrarcas, Ariosts und Tassos bekennt in einem Briefe, daß er absolut nicht imstande wäre, in Italien zu dichten[89]). Die Eindrücke von „der einzigen Stadt, diesem lebendigen Kommentar zu den römischen Historikern und Dichtern“, überwältigen ihn und erwecken in ihm Minderwertigkeitsgefühle. „Immer fühle ich meine Ignoranz“, schreibt er aus Rom, „hatte ich doch stets das innere Bewußtsein meiner kleinen Begabung, aber hier in Rom erschrak ich vor meiner Nichtigkeit[90]).“ Er vergleicht Rom mit ägyptischen Hieroglyphen, deren Sinn man zum Teil erraten, die man im ganzen nicht entziffern könne. „Rom kann einen für immer von Eitelkeit und Selbstgefälligkeit heilen.“ Selbst der ewig blaue Himmel Neapels konnte ihn nicht von seinen immer häufiger auftretenden Depressionszuständen erlösen. Seelisch krank kehrt er nach Rom zurück, wo er in geistiger Umnachtung stirbt[91]).

Die russische geistige Elite der zwanziger und dreißiger Jahre wurde immer stärker von der Italiensehnsucht ergriffen.

---

[88]) Batjuschkow, Ges. Werke, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften. Petersburg 1885. B. II. Spaziergang nach der Akademie der Künste. S. 94 f.

[89]) a. a. O. B. II. Briefe. Wie für den jung verstorbenen Dichter D. Wenewitinow war auch für Batjuschkow Italien „die Heimat der Inspiration“. (Wenewitinow, Gedichte. St. Petersburg 1884. S. 29. Gedicht „Italien“). Im Mai 1819 schrieb Batjuschkow an Uwarow, „Was für ein Land! Glauben Sie mir, für den, der Geschichte, Natur und Poesie liebt, ist es das irdische Paradies“. Und an Gneditsch schrieb er über Rom „die wunderbare, einzigartige Stadt der Welt, der Friedhof des Weltballs“. (Batjuschkow, Gedichte, hrsg. von B. Tomaschewski. Moskau 1936).

[90]) a. a. O. Bd. 3, S. 539. Vgl. auch A. J. Nekrassow, Batjuschkow und Petrarca in „Mitteilungen der russischen Sprache und ihres Schrifttums“ der K. Akademie der Wissenschaften, Bd. XVI. Petersburg 1911.

[91]) Auch die Tagebuchaufzeichnungen von dem Dichter Shukowskij enthalten in dieser Beziehung wenig Bedeutendes. Der versonnene Romantiker fühlte sich in dem sonnendurchglühten, lebhaften Italien nicht wohl. Nichts war diesem stillen, sentimentalen Dichter fremder als dieses Land, wo „die sinnlichen Eindrücke und Reize jedes Menschen Hirn betäuben“. Vgl. W. A. Shukowskij, Tagebücher, hrsg. von Bytschkow. Petersburg 1904. S. auch W. A. Wessekowskij, W. A. Shukowskij.

„Himmel Italiens, Himmel Torquatos,
Rührende Trümmer des uralten Roms,
Heimat des Glanzes, vom Ruhme umwoben,
Wird mir vergönnt sein, dich einmal zu schauen?“

Zeit seines Lebens stand der Verfasser dieser Verse, J. Baratynskij, im Banne Italiens[92]). Seit der Zeit seiner frühesten Jugend, die er unter der Aufsicht eines italienischen Hauslehrers verbrachte, brannte in seinem Herzen „die Ungeduld, die stolzen Ruinen Roms zu sehen.“ Er träumte von duftenden Wiesen, von den Säulen und Palästen Italiens. Als im Jahre 1828 die gefeierte Fürstin Sinaida Wolkonskaja[93]), die „russische Corine“, in deren Moskauer Salon Puschkin, der große polnische Dichter Mizkiewicz, Koslow und Baratynskij verkehrten, nach Rom aufbrach, gab Baratynskij in einem Gedicht seinem Abschiedsschmerz und seiner Italiensehnsucht beredten Ausdruck: „Da, wo in alten Ruinen noch Götter leben, wo in neuer reiner Schönheit Raphael auf der Leinwand atmet, dort wird ihre Seele glücklich sein[94]).“ Baratynskijs sinnender, zur Melancholie neigender Geist fühlte sich von der Tragik in dem Schicksal Roms stets angezogen. Der Gegensatz zwischen der Erhabenheit und Größe der einstmaligen Beherrscherin der Welt und ihrem damaligen Zustand des Verfalls und der Erniedrigung erfüllte den Dichter mit stiller Wehmut und banger Frage. Im Geiste „naht wehmutsvoll den stummen Trümmern Deines Ruhms der fremde Wanderer.“ Im Geiste sieht er die stolzen Ruinen der ewigen Stadt:

„Warum verlorest du der früh'ren Tage Pracht?
Warum, erhabenes Rom, vergaßen dich die Götter?
Du hehre Stadt, wo blieben deine Retter,
O Vaterland des Ruhms, wo deiner Toten Macht[95]) ?“

Baratynskijs Italiensehnsucht sollte ein Jahr vor seinem Tode Erfüllung finden. Erst im Jahre 1844 war es ihm beschieden, das „irdische Elysium“ zu betreten. In Neapel fand er das, wonach seine Seele lechzte: „wahrhafte Freude am Sein“, das Gefühl der Glückseligkeit, „die nur der italienische Himmel und die italienische Luft einem Menschen verleihen können[96]). Das „Gefühl der Glückseligkeit“ im „Sonnenland“ selbst zu erleben, ist dem größten russischen Dichter Alexander Puschkin Zeit seines Lebens versagt geblieben. Seine glühende Liebe zu Ita-

---

[92]) Baratynskijs Sämtl. Werke, hrsg. von M. Hoffmann (Ausgabe der Akademie der Wissenschaften). Petersburg 1914. B. I, S. 106. Vgl. auch A. Puschkin, Aufsätze und Tagebuchblätter. Deutsch von F. Frisch. München 1925. S. 164—171. „Baratynskij“.

[93]) N. Beloselskja, a. a. O.

[94]) Baratynskij, a. a. O. S. 115.

[95]) a. a. O. Gedicht „Rom“, hier in meiner Übersetzung.

lien verwandelte sich aus dem unerfüllten Verlangen heraus in eine tiefe Italiensehnsucht, die in seiner Dichtung einen einzigartigen Ausdruck fand.

Die Verse, die Puschkin Italien gewidmet hat, sind von der späteren russischen Lyrik nicht übertroffen worden[97]). Diese Verse zeugen von einem so tiefen Einleben in das Wesen der italienischen Landschaft und Kultur, daß man sie nur als Ausdruck einer ausgeprägt seherischen Gabe begreifen kann.

Für Puschkin ist Italien das „Sonnenland", das die geheimsten Saiten seines Inneren spannt und erklingen läßt, die Stätte des Lichts, der seelischen Glut und der Künste.

„Wann endlich gönnt mir Schicksalswille,
Durch Sturmwind oder Meeresstille
Frei hinzuziehn ins Sonnenland[98]) ?"

St. Petersburg ist es, die kalte, granitne Stadt, die in Puschkins Doppelgänger Onegin die Sehnsucht nach Italien, nach Venedig erweckt.

„Schweigsam, am Granitbord des Newakais lehnend, gedankenvoll, elegisch trüb" steht Eugen Onegin und blickt hinaus.

„Ganz still war's; nur vereinzelt schollen
Der Schildwacht Rufe; fernes Rollen
Vom späten Fuhrwerk hallte matt
Aus der in Schlaf versunkenen Stadt.
Im Strom, der schlummernd ausgebreitet
Dahinfloß, sich ein Kahn verlor.
Von fern her glitt zu unserm Ohr
Ein heiterer Sang, vom Horn begleitet."

Die helle Zaubernacht mit dem mächtig dahinfließenden Strom und dem Gesang lassen eine andere Vision in dem Dichter aufsteigen:

---

[96]) Baratynskij, Briefe a. a. O. B. II.

[97]) Das für die Erkenntnis der neurussischen Geisteskultur und Seelenhaltung so wichtige Italienerlebnis der russischen Dichter ist allzu vielseitig, als daß es in diesem Aufsatz in seinem ganzen Ausmaße erschöpft werden könnte. Für unsere Zwecke mag es genügen, die Formen des russischen Italienerlebnisses in der russischen Dichtung aufzuzeigen, soweit sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Erscheinung treten. Die „italienischen Gedichte" von Tjutschew und Apollon Majkow, von Pleschtscheew und Alexej Tolstoj, um nur die wichtigsten zu nennen, können hier nicht berücksichtigt werden. E. lo Gatto, L'Italia nella letteratura russa, im B. III d. Studi di letterature slave. Roma 1935. Der Aufsatz von A. Amfiteatrow „Italien in der russischen klassischen Poesie (Dela i Dni 1930) war mir nicht zugänglich.

[98]) Puschkin, Eugen Onegin. Werke, hrsg. von A. Luther. Leipzig 1923. B. II, S. 43.

„O Adrias kristall'ne Wogen!
O Brenta! Doch ich schaue euch,
Geschwellten Herzens hingezogen
In eurer Klänge Zauberreich!
Sie sind Apollos Enkeln teuer
Und mir durch Albions stolze Leier
Längst innig kund in tiefster Brust.
Ich will in sel'ger Nächte Lust
Italiens goldene Wonnen schlürfen,
In stiller Gondel zärtlich warm,
Venedigs goldene Maid im Arm,
Bald stumm, bald plaudernd schwelgen dürfen,
Bis meinen Lippen süß vertraut
Petrarcas und der Liebe Laut[99])."

Diese Vision der Lagunenstadt, in der Cimarosas Musik leise nachzuklingen scheint, und die von Guardis Gemälden inspiriert sein könnte, läßt den Dichter die tote Pracht und den „erloschenen Geist" der Newastadt besonders tief empfinden.

„Bloß fort von diesem öden Strand
Mir feind gewordener Elemente,
Auf daß ich froh des Südens, nah
Dem Himmel meines Afrika,
Von Rußlands Nacht genesen könnte . . .[100])".

Noch einmal steigt vor seinem Auge die Vision Venedigs auf. „An den Gestaden, wo das goldene Venedig herrscht", sieht er eine Gondole vorbeiziehen, in der ein Gondoliere „der stillen Muse voll" ein Lied vor sich singt. Frei ist sein Lied wie Wind und Wellen, er singt, „um sich zu ergötzen", ohne Zweck und Ziel, ja ohne Widerhall zu finden, wie der Dichter selbst[101]). Italien schwebt vor Puschkins geistigem Auge, wenn der „geborene Petersburger" Tscharskij in den „Ägyptischen Nächten"

---

[99]) a. a. O. S. 42.

[100]) a. a. O. S. 43. Puschkin trug sich in Odessa, als auch später in Trigorskoje, wo er die Jahre 1824—1826 verbrachte, mit den Plänen einer Flucht ins Ausland. „Das heilige Rußland wird mir unerträglich" schrieb er 1824 an seinen Bruder. a. a. O. B. I, S. 364.

[101]) Das kalte Petersburg, der „Stumpfsinn" der Petersburger Gesellschaft bedrückte den Dichter; vgl. die gallige Schilderung der Petersburger Gesellschaft in „Eugen Onegin." Neuntes Buch, S. 185.

„Allein des Adels höchsten Blüten
Sah man auch hier die Streberwelt
Nebst Protzentum und Parasiten,
Die nirgend fehlen, beigesellt:" usw.

dem italienischen Improvisator bitter über die vornehme Petersburger Gesellschaft klagt. „Unsere Dichter genießen keine Protektion von großen Herrn. Es gibt bei uns keine abgerissene Abbati, die sich der Musiker von der Straße holt, damit sie einen Operntext verfassen[102].“

Der Heuchelei und dem „Stumpfsinn“ dieser Gesellschaft stellt Puschkin die göttliche Begeisterung des artistisch-virtuosen Künstlers aus Neapel entgegen, der „das Nahen des Gottes fühlt“ und jenes wunderbare Poem von „Cleopatra e i suoi amanti“ improvisiert, in dem die Welt der Antike in ihrer gewaltigen Größe hervorgezaubert wird.

„Ein Italiener aus Neapel“ ist es, der hier das Ideal des Dichters, der „geboren ist für Lobgesänge, Begeisterungen und Gebet“, verwirklicht[103]. Italien war für Puschkin eine Zauberwelt erlauchter Geister, die Heimat Vergils, Horaz' und Ovids, das Land Dantes, Petrarcas, Tassos, Ariosts und Rossinis.

Gleich Tscharskij konnte Puschkin von sich sagen, wenn er an diese Namen dachte: „Kaum schlug der fremde Gedanke an Ihr Ohr, so wurde er sofort zu Ihrem Eigentum, als hätten Sie ihn schon lange gehegt und herumgetragen[104].“

Die später von Dostojewskij hervorgehobene „geniale Fähigkeit Puschkins, sich in den Geist fremder Nationen zu versetzen“ und „im Geiste der Fremden schöpferisch zu werden[105]“, — diese Fähigkeit offenbart sich in Puschkins Verhältnis zu den großen Dichtern der römischen Antike.

Neben Horaz, dessen „Exegi monumentum“ er zum Vorbild seines gleichnamigen berühmten Gedichtes nahm, war es besonders Ovid, zu dem sich Puschkin hingezogen fühlte. Denn auch Ovid hatte wie Puschkin einst die „süße Qual“ besungen, „die dumpfe Triebe den schwülen Sinnen bereiten“.

„Wofür der Dichter lebenslang
Fern von Italien büßen mußte,
Aus jungem Ruhm und Glück verbannt[106])
Ins öde Moldausteppenland“,

---

[102]) a. a. O. B. I, S. 329.

[103]) Puschkins Gedicht „Pöbel“. a. a. O. B. I, S. 95. Treffend bemerkt A. Luther in seiner Einleitung zu den „Ägyptischen Nächten“ (a. a. O. B. I, S. 324): „An der gewaltigen Größe der Antike gemessen, erscheinen die Petersburger Salonmenschen lächerlich und klein, und das Schicksal des gottbegnadeten Künstlers, der seine Schöpfungen dieser stumpfsinnigen Menge hinwerfen muß, ist beklagenswert“.

[104]) a. a. O. B. I, S. 331.

[105]) Dostojewskij, Literarische Schriften. Piper XII, S. 108 f.

[106]) Eugen Onegin, B. II, Lied V, 107—113 und a. a. O. S. 28. Vgl. auch die Verse, die Puschkin Ovid in den „Zigeunern“ gewidmet hat, a. a. O. B. I, S. 210 f. Vgl. auch A. Puschkin, Aufsätze und Tagebuchblätter. München 1925. S. 341 f.

wo auch Puschkin drei Jahre in der Verbannung zubringen sollte. Die Verbannung in Bessarabien wurde durch den Aufenthalt in Odessa abgelöst, wo der Dichter „den Wert der europäischen Luft empfinden“ lernte[107]). Es waren drei Momente, die Puschkins Sehnsucht nach Italien während seines Aufenthalts in Odessa,

„Dieser staub'gen Stadt,
Die viel Verkehr, viel heiter'n Himmel
Und einen lauten Hafen hat“[108]),

wieder neu aufflammen ließen: Die rege Hafenstadt mit dem bunten Gemisch aller Völker, unter denen die Italiener eine wesentliche Rolle spielten, die Liebe zu einer Frau, in deren Adern italienisches Blut floß, und die italienische Oper.

„Dort wird Rossini heut gegeben,
Der jetzt Europas Orpheus ist.
Er zaubert, jeden Tadel meisternd,
Und stets sich gleich und neu begeisternd
Entströmt ihm seiner Töne Flut
Und jauchzt und flammt in Lust und Glut . . .“[109]).

Hier in Odessa ergriff den jungen Puschkin eine tiefe Leidenschaft zu der schönen koketten Amalia Risnitsch, die ein Jahr später (1824) Rußland verlassen mußte, um in Italien, ihrer Heimat, Heilung von ihrem Lungenleiden zu suchen.

„In ihrem Heimatland, von Bläue überdacht,
War's nur ein Sehnen und Ermatten“[110])

schrieb Puschkin 1826 unter dem Eindruck der Nachricht von ihrem Tode. Vier Jahre später gedenkt er wieder des Trennungstages von der einst heiß Geliebten in Odessa:

„Um Deiner Heimat Sonnenstrahlen
Verließest Du das fremde Land“

---

„Thrazische Elegien“. Exegi monumentum von Puschkin a. a. O. B. I, S. 95. Das Thema „Puschkin und die Antike“ hier ausführlich zu behandeln liegt uns fern. Die obenangeführten Beispiele, die von einem unmittelbaren Verhältnis des Dichters zu der Antike zeugen, können um Vieles vermehrt werden. Vgl. A. Malein, Puschkin und Ovid, in „Puschkin-Zeitgenossen“. XXIII—XXIV. 1916.

[107]) „Man muß gleich mir“, schrieb Puschkin an einen Petersburger Freund, „drei Jahre in dumpfer asiatischer Verbannung zugebracht haben, um den Wert der europäischen Luft zu empfinden, auch wenn es noch nicht die Luft der Freiheit ist“ ... a. a. O. B. I, S. 15.

[108]) a. a. O. Eugen Onegin. B. II, S. 171. Achtes Buch.

[109]) a. a. O. S. 174.

[110]) a. a. O. B. I, S. 37. Das Gedicht „Elegie“.

und er erinnert sich der Worte, die sie ihm „beim Abschieds wehen Ende“ sagte:

„In den Olivenhainen,
Vor ewig blauem Himmelgrund,
Wird sich beim Wiedersehn vereinen,
Mein Freund, in Liebe Mund und Mund.“

Das Sonnenland ist nun vom Tode überschattet.

„Wo über den Olivenbäumen
Der ewig blaue Himmel ruht,
Wo unter Felsen Wellen träumen,
Nahm dich der letzte Schlaf in Hut“[111]).

Zum letzten Mal steigt die Vision Italiens in dem Fragment vom Jahre 1827 vor Puschkin auf, in dem Gedicht, dem er Goethes „Kennst du das Land“ als Motto vorausgeschickt hat. Die Ursprünglichkeit dieser Vision in der kraft einer schöpferischen Schauung Nahes und Fernes, Vergangenheit und Gegenwart, Landschaft und Kunst sich zu einem organischen Ganzen verdichten, ist von keinem anderen russischen Dichter übertroffen worden.

„Unsagbar blau erstrahlt der Himmel,
Du ahnest wohl das Land, wo warm
Des Meeres Wogen wunderfern
An den Ruinen leise plätschern.
Wo Lorbeer und Cypresse blühn,
In Freiheit stolz emporgewachsen.
Wo einst Torquatto sang. In rhythmischen Oktaven
Erklingt auch heute noch sein Lied,
Von Adrias Wellen leis’ getragen.
Wo Raphaels Gemälde wurden,
Wo heute sich der Stein belebt
Unter Canovas kund’gem Meißel.
Wo Byron, Märtyrer der Zeit,
In Liebe glühte, litt und fluchte.
Italien, du Zauberland!
Du Land der allerhöchsten Wonnen . . .!“

Schauende Sehnsucht nach dem klassischen Land und tiefe Leidenschaft zu jener Italienwanderin, der dieses Fragment gewidmet ist, wechseln in seiner Seele, um zuletzt zu einer Einheit zu verschmelzen. Italien wird durch die Anwesenheit der Geliebten verklärt. Er sieht das Land seiner Sehnsucht mit ihren Augen, folgt ihr in der Phantasie auf Schritt und Tritt, erlebt aus der Ferne — zusammen mit ihr — die einzelnen

[111]) a. a. O. S. 37. Das Gedicht „Um deiner Heimat Sonnenstrahlen“.

Stationen auf ihrer Wallfahrt zur Schönheit. Die Selbstverständlichkeit, mit der die Dinge zu unseren Sinnen sprechen, ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß diese Schilderung Italiens einzig Puschkins schöpferischer Phantasie entsprungen ist[112]).

Erst Gogol war es beschieden, den heiligen Boden des irdischen Elysiums zu betreten und dem russischen Italienerleben eine Ausdrucksform zu verleihen, die allumfassend und visionär zugleich ist.

## Gogol in Italien

Italien ist für Gogol nicht nur eine Größe vergangener Tage, nicht nur „die große Bundeslade antiker und christlicher Bildung", sondern „die Heimat meiner Seele". Schichtenweise entdeckt er es, zuerst als antikes Kunstland, dann sieht er es in seiner atmosphärischen, landschaftlichen Schönheit, bis er seinem religiösen Leben begegnet und darüber zum eindringlichen Erleben der italienischen Volksseele kommt.

Gogol verläßt Petersburg in einer düstren und bangen Seelenverfassung. Das farblose Leben in der „europäisch-amerikanischen Kolonie", wie er Petersburg nennt, ekelt ihn an. Von der Sinnlosigkeit des russischen Lebens und von dem grauen Alltag Petersburgs hinweg richtet sich sein Blick auf das Land, das er bereits als zwanzigjähriger Jüngling in sentimentalen, schwärmerischen Versen besungen hatte, auf Italien.

„Boden der Liebe, Meer der Verzückung
In lustloser Öde-berauschender Hain,
Wo noch lustwandeln in holder Beglückung
Tasso und Raphael. O, so erschein'
Mir, der ich suche deine Erquickung[113])!"

Er flieht aus Petersburg, um „seine Schwermut loszuwerden", um seine Autorpflichten zu erfüllen und um „seine zukünftigen Werke zu durchdenken", so berichtet er an Pogodin[114]).

[112]) Eine Gesamtdarstellung des Verhältnisses Puschkins zu Italien fehlt noch. Über sein Verhältnis zu Italiens Literatur und Sprache siehe außer E. lo Gatto a. a. O. M. N. Rosanow, Puschkin und Dante in „Puschkin-Zeitgenossen", XXXVII. 1928. S. 11—41. Derselbe, Puschkin und Petrarca im Sammelband „Der Moskauer Puschkinist", Moskau 1930. Bd. 2, S. 116, 164 (Russisch). F. E. Korsch, Hat Puschkin italienisch gekonnt? Im „Puschkin-Zeitgenossen", Bd. VII. Petersburg 1909. S. 51—56 (Russisch). — Vgl. den von E. Lo Gatto herausgegebenen Sammelband zum 100jährigen Jubiläum Puschkins, Rom 1937: A. Puškin. Nel primo centenario della morte.

[113]) N. Gogol, Ges. Werke. Berlin 1921. B. VII, S. 211 f. Vgl. Schambinago, Die Trilogie der Romantik. Moskau 1911. Kap. III. Gogol in Rom. Vgl. auch Kulisch, Aufzeichnungen über Gogols Leben. 2 Bde. Petersburg 1856. Schönrock, Materialien zur Biographie Gogols. Petersburg 1892—1898. 4 Bde. (Sämtl. Werke russisch). Pogodin, Ein Jahr in fremden Ländern. Moskau 1844 (Russisch).

[114]) Brief an Pogodin vom 25. V. 36. Schönrock, a. a. O.

Am 14. März 1837 trifft er endlich in Rom ein. Die ersten Monate in Rom sind durch die Nachricht von dem tragischen Tode Puschkins, die ihn aufs tiefste erschüttert, getrübt. Aber bereits im Oktober desselben Jahres kann er an Shukowskij schreiben: „Ich bin hier geboren. Rußland, Petersburg, der Schnee, Halunken, Schufte, die Abteilungen der Ministerien, mein Katheder, das Theater, das habe ich ja nur geträumt[115]). Ein Jahr darauf kennzeichnet er den Gegensatz zwischen Rom und Petersburg folgendermaßen: „Petersburg ist die neuste aller Städte, Rom die älteste."

Endlich in Rom! Römischer Frühling, blauer Himmel, die Zypressen, der Duft der Orangen und Pomeranzen, die Kuppel von St. Peter und dazu diese Luft, die er gierig in sich hineinsaugt: — „Ich bin fröhlich, meine Seele ist licht[116])!"

Das Aufatmen in den leichteren Lebensformen des Südens nach der Dumpfheit des Petersburger Daseins empfindet er ebenso tief wie sein Freund Iwanow. „Hier erschien selbst die Armut in einem heiteren Lichte, sorglos und unbekannt mit Qualen und Tränen streckte sie unbefangen und schön ihre Hand aus; hier wirkte alles anmutig und heiter: Die malerischen Züge von Mönchen, die in langen, weißen und schwarzen Kleidern über die Straßen gingen, ein schmutziger rothaariger Kapuziner, der plötzlich in seinem hellen kamelfarbenen Kleide der Sonne aufleuchtete und endlich dieses ganze Künstlervolk, das sich hier aus allen Weltgegenden zusammenfand." So schildert Gogol zwei Jahre später in der unvollendeten Novelle „Rom" sein Erlebnis der ewigen Stadt[117]). Doch zunächst ist er von der Fülle der auf ihn einstürmenden neuen Eindrücke zu sehr überwältigt, als daß er sie in Worte fassen kann. Er ist sich bewußt, daß noch viele Monate vergehen müssen, bis sich diese Eindrücke zu einem Bilde formen werden. „Man verliebt sich langsam in Rom", schreibt er seinem Freunde Danilewskij, „aber dann auch für das ganze Leben"[118]). Als er Ende 1837 diese Stadt für eine Kur in Baden-Baden verlassen muß, ist er dem Zauber Roms bereits so sehr verfallen, daß in ihm eine unstillbare Sehnsucht „nach Rom und seinem Italien" erwacht. Er fühlt sich krank außerhalb Roms, die Luft dieser Stadt fehlt ihm. Und als er endlich wieder in Rom eintrifft, da jauchzt er förmlich auf. „Als ich zum zweiten Male Rom erblickte, erschien es mir noch schöner als vorher. Mir war es, als ob ich meine Heimat erblickte, in der ich mehrere Jahre nicht gewesen war. Aber nein, das ist nicht das Richtige. Nicht meine Heimat, sondern die Heimat meiner

[115]) Brief an Shukowskij. Schönrock, S. 459.
[116]) Gleichfalls. Schönrock, S. 460.
[117]) Gogol, Rom. Sämtl. Werke. B. 2, S. 206.
[118]) Brief an Danilewskij. Schönrock. B. I, S. 439.

Seele erblickte ich hier, in der meine Seele schon gelebt hatte, ehe ich geboren war“[119]). Die unbändige Sonnenfülle und die Vollkommenheit der Landschaft machen Rom und den Süden für Gogol zu einer großen Schule der Genesung im Geistigen und Körperlichen. „Ach, was ist das für ein Land, Italien! Unter diesem Himmel ist alles wunderbar. Es gibt kein schöneres Schicksal, als in Rom zu sterben“[120]). Er fühlt ganz stark, daß der Boden, auf dem die Stadt errichtet ist, „würdiger ist, als die Menschen sagen“ (Dante). Er erlebt eine köstliche Erhöhung seines Lebensgefühls. Der Sinn für historische Erinnerungen ist in ihm ebenso stark entwickelt wie die Empfänglichkeit für die malerische Schönheit der einzelnen Plätze, der Baudenkmäler und Straßen. „Jede Kirche barg irgendein Wunderwerk des Pinsels. Jene verwitterte Mauer dort entzückte den Blick durch ein Fresko, dessen Farben bereits zu erlöschen drohten, und dort auf den hoch emporgetürmten Marmorblöcken und Säulen, die aus alten heidnischen Tempeln hierhergebracht worden waren, leuchtete einem eine von einem unsterblichen Pinsel ausgeschmückte Decke entgegen. Das alles glich einer tiefverborgenen Goldader, die mit gewöhnlicher Erde bedeckt und nur dem Bergmann allein bekannt war“[121]). Bei seiner Art, die Dinge zu betrachten, findet er nur Worte bitteren Spottes für die Oberflächlichkeit, mit der die meisten „Forestiere“ sich diese Wunder ansehen. Er kann diese Sorte Menschen nicht leiden, die mit dem Reiseführer in der Hand Rom in zwei Wochen bis auf den Grund kennen lernen wollen. Er selbst wird mit der Zeit ein ausgezeichneter Kenner Roms. Annenkow, dem wir einen vorzüglichen Aufsatz über Gogols Aufenthalt in Rom verdanken, sagt darin, daß „Gogol Rom mit solch einem Genuß zeigte, als ob er es selbst entdeckt hätte“[122]).

Den russischen Malern gegenüber, die in fröhlicher Ausgelassenheit hier ihre Studienzeit verbringen und sich wenig um die Kunstschätze der Stadt kümmern, empfindet Gogol nur das Gefühl mitleidiger Verachtung. Zu „diesen russischen Pittores“, die um 12 Uhr bei Lepré und um 2 Uhr in dem berühmten Café Greco zusammenkommen, um danach ihre Zeit auf dem Monte Pincio im Café del Buon Gusto totzuschlagen, um endlich den Tag wieder bei Lepré zu beschließen, führt

---

[119]) Brief an Balabina. November 1837. Schönrock. B. I, S. 492.

[120]) Brief an Pletnew vom 2. November 1837. Schönrock. B. I, S. 461. „Wenn alle Dich im Stich gelassen haben, wenn nichts mehr übrig bleibt, was dich an irgend einen Platz der Welt bindet, dann kommen Sie nach Rom“. a. a. O. S. K. P. Obodowskij, Erzählungen über Gogol in der Ztschr. „Historischer Bote“. 1893. I.

[121]) Gogol, Rom. a. a. O. S. 205.

[122]) Annenkow, Literarische Erinnerungen. Petersburg 1892.

ihn kein Weg[123]). Gogol ist sich bewußt, daß man das Erbe der Vergangenheit erst erobern muß, um es zu besitzen. Die antiken Bauten sind für ihn lebende Wesen, die dem Neuankömmling das Geheimnis ihrer Existenz erst nach langsamer Einfühlung und Betrachtung offenbaren. „Das Kolosseum war heute gesprächig", berichtet er nach einem zweiten Besuch dieser Stätte, „ich fühlte, wie in mir wunderbare Gefühle aufkeimten, so sprach es mit mir"[124]). Bei der Betrachtung dieser Denkmäler vergangener Größe wird ihm auch der Gegensatz klar zwischen der Erhabenheit dieser heiligen Stätten und dem Gewürm des Lebenden, das ihn in seiner gleichgültigen Kälte und mit seiner vorzeitigen Abstumpfung der Sinne anwidert. Er empfindet hier, daß er zum Maler geboren ist. „Wenn ich Maler wäre", erklärt er Annenkow, „dann würde ich ganz eigenartige Landschaften malen. Was macht man jetzt für banale Sachen. Alles ist glatt, verständlich, und der Beschauer kann es nachbuchstabieren. Ich würde Baum mit Baum zusammenfassen, würde ihre Äste durcheinanderbringen, da Lichter hinsetzen, wo sie niemand vermutete. Solche Bilder müßten gemalt werden"[125]).

Ohne sich dessen bewußt zu sein, entwirft hier Gogol das Programm der Schule von Barbizon. Vergangenheit und Gegenwart, Kunst und Natur, verschmelzen bei Gogol zu einem Erlebnis von organischer Einheitlichkeit. Wie der Held in seiner Novelle „Rom", so erlebt Gogol die Stadt mit dem Auge des Malers. „Die Sonne sank immer tiefer herab und näherte sich dem Erdrand. Ihr Abglanz auf der Masse der Bauwerke wurde immer rosiger und glühender. Die Stadt erschien jetzt noch belebter und näher, die Pinien noch dunkler, das Blau der Berge wurde noch tiefer, sie phosphoreszierten noch stärker, und der erlöschende Himmelsäther wurde noch wundersamer und feierlicher, o Gott, welch ein Anblick!" — „Rom, unser wunderbares Rom, hat mich verzaubert und hingerissen. Ich kann mich einfach aus dieser Stadt nicht mehr herausreißen"[126]).

Bald sollen sich ihm auch die Augen für die große Schönheit der römischen Campagna öffnen. „Wie herrlich waren diese stummen Wüsteneien der römischen Felder, die, mit Ruinen antiker Tempel übersät, sich ringsherum mit unbeschreiblicher Ruhe vor ihm ausdehnten. Bald ließ die dichte Decke gelber Blüten sie ganz wie in Gold getaucht erscheinen, bald wieder ließen die roten Blüten des wilden Mohn sie aufglühen wie eine neu entfachte Kohle. In vier verschiedenen Richtungen bot sich ein

[123]) Vgl. Jordan, Aufzeichnungen. Vgl. M. Pogodin, a. a. O. S. 271 ff.

[124]) Brief an Danilewskij.

[125]) Annenkow, a. a. O. Vgl. E. Haertel, Gogol als Maler in „Mitteilungen des Osteurop. Instituts in Breslau". B. V. 1929.

[126]) Brief an Frau Balabina. Schönrock. B. I, S. 493.

vierfacher wunderbarer Anblick dar. Auf der einen Seite flossen die Felder unmittelbar in einer scharfen ebenen Linie mit dem Horizont zusammen. Die Arkaden der Wasserleitungen schienen in der Luft zu schweben und gleichsam auf den glänzenden silbernen Himmel aufgeklebt zu sein. Auf der andern Seite sah man hinter den Feldern die Berge hindurchschimmern"[127]).

Das Zusammenwirken von historischem Gefühl und ästhetischer Empfindsamkeit ermöglichen es Gogol, immer tiefer in das Phänomen Rom einzudringen. Als er in der Festsitzung der Römischen Akademie zur Feier der Gründung Roms die Jahreszahl 2581 hört, da überläuft ihn ein Schauer. Eine Stadt, die 2581 Jahre alt ist! „Zwei Welten begegnen sich hier, auf der einen Seite die Welt des Heidentums, auf der andern die Epoche des Christentums"[128]). Nirgends kann Gogol so stark die übereinander gelagerten Schichten, diese zwei ineinandergewachsenen Welten erleben wie in Rom. In diesen halbdunklen Kirchen, die an Stelle der alten heidnischen Tempel — zum Teil aus ihren Resten — errichtet worden sind, konnte man besonders gut beten. „Nur in Rom betet man wirklich, in anderen Orten tut man, als ob man bete", schreibt er im Jahre 1838[129]). Allmählich geht ihm dabei die Größe der katholischen Welt auf. Der Weg zum Katholizismus führt bei Gogol über seine ästhetische Empfindung. Die so empfangenen Eindrücke verdichten sich bei ihm zu dem Satz: „Es gibt keinen Unterschied zwischen Katholizismus und Orthodoxie."

Von der einfühlenden Beobachtung des Frömmigkeitslebens des einfachen römischen Volkes war es nur ein Schritt bis zur Entdeckung der italienischen Volksseele. Gogol war von dem ästhetischen Empfinden der römischen Volksmasse hingerissen. Seine eifrige Beschäftigung mit der Volkspoesie, besonders mit der Sammlung „autori burleschi italiani", bringen ihn dem italienischen Volkstum immer näher. Ganz besonders interessieren ihn die Erzeugnisse der zeitgenössischen Volksdichtung. Er kennt die Werke des geistreichen Satyrikers Belli und die Verse Castis. Durch die Literatur des jungen Italiens, durch Leopardi, Giusti, Gioberti und Balbo, lernt Gogol die politische romantische Strömung kennen, die die Gemüter der Jugend erregt. Die stärkste Wirkung hat auf ihn Silvio Pellico (1759—1854) mit seinem 1834 erschienenen „Discorso dei doveri degli uomini", die bereits 1836 ins Russische übersetzt werden. Sie haben auch auf Puschkin, Aksakow und Pogodin ihren Eindruck nicht verfehlt. Die darin enthaltenen Ideen, durch sittliche Hebung der Nation die Wiedergeburt Italiens herbeizuführen, werden von Gogol

[127]) Gogol, Rom. a. a. O. S. 207.

[128]) Brief an Frau Balabina vom 13. April 1838. Schönrock. B. I, S. 494.

[129]) Brief an Balabina. Schönrock. S. 493.

übernommen und in seinem „Briefwechsel mit den Freunden“ auf Rußland übertragen[130]).

Die Wiederherstellung der einstigen politischen Macht Italiens beschäftigt ihn. Dieser Künstler, der es liebt, von der Zukunftsgröße seiner eigenen russischen Heimat so beredt zu schwärmen, ist besonders beeindruckt durch die nationale und politische Ohnmacht dieses Landes, dem die Menschheit so viel verdankt. Es wird in ihm der heute so unerhört zeitgemäße Gedanke des „Ewigen Rom“, des unsterblichen Italien wach.

In seiner Novelle „Rom“ haben diese Gedanken dichterischen Ausdruck gewonnen: „Wie aber“, dachte er, „wird denn sein Ruhm nie wieder auferstehen? Gibt es denn gar kein Mittel, ihm seinen entschwundenen Glanz wiederzugeben? Und er gedachte der Zeit, als er noch als Student der Universität, als er in Lucca von der Zurückführung der ruhmreichen Vergangenheit geträumt hatte. Er erinnerte sich, wie das der liebste Gedanke der italienischen Jugend gewesen war, und wie sie gutmütig und treuherzig beim vollen Becher davon geschwärmt hatten“[131]).

Das Verhältnis Gogols zu Rom ist gewissen, periodisch auftretenden Schwankungen unterworfen. So findet er 1838, soeben aus Paris zurückgekehrt, sein Rom nicht wieder. Er klagt über die Abgestumpftheit der Gefühle, die ihm ein intensives Erleben wie in den vorhergehenden Jahren unmöglich macht. Rom erscheint ihm jetzt wie ein Haus, in dem er die schönste Zeit seines Lebens verbracht hat, doch „das Haus ist jetzt verkauft, und aus den Fenstern schauen die dummen Gesichter der neuen Hausbesitzer heraus“[132]). Es vergehen einige Monate, und wieder erwacht in Gogol die Liebe zur ewigen Stadt. Diese Verwandlung verdankt er dem Dichter Shukowskij, mit dem zusammen er Rom nochmals entdeckt: „Ich beginne noch einmal mit der Lektüre Roms und Gottes. Wieviel Neues offenbart sich mir, der ich zum vierten Male Rom lese. Diese Lektüre verschafft mir einen doppelten Genuß, weil ich einen wunderbaren Freund habe. Täglich fahre ich mit Shukowskij aus, der ganz und gar in Rom verliebt ist“[133]).

Im Herbst 1839 kehrt Gogol endlich nach Rußland zurück. Aber in Moskau erkennt er, was er verloren hat. Eine fast krankhafte Italiensehnsucht erwacht in ihm. „Von dem Augenblick an, in dem mein Fuß

---

[130]) Vgl. A. Puschkin, Aufsätze und Tagebuchblätter. Deutsch von F. Frisch. München 1925. S. 342—345. Gogol, Aus dem Briefwechsel mit meinen Freunden. Gogols sämtl. Werke, hrsg. von O. Buek. B. 5.

[131]) Gogol, Rom. S. 211.

[132]) Brief an Schewyrew aus Wien vom 25. August 1839.

[133]) Brief an Danilewskij vom 5. Februar 1839.

den Boden der heimatlichen Erde berührt, scheint es mir, daß ich in die Fremde geraten bin." Die „Toten Seelen" werden gedruckt. Er hat dabei Schwierigkeiten mit der Zensur. „O, wie nötig hätte ich meinen stillen Winkel in Rom, wohin keine Aufregungen und kein Ärger dringen. Aber was sollte ich tun? Ich hatte keine Mittel mehr. Ich dachte, daß ich hier alles in Ordnung bringen und dann zurückkehren könnte"[134]). Ihm ist, als ob ihm in Moskau nur die Luft und der Himmel Roms fehlen. „Gott, hätte ich jemals gedacht, soviel Qual nach meiner Rückkehr nach Rußland zu erdulden!" Endlich verschafft ihm Shukowskij die nötigen Mittel für eine Reise nach Italien. Gogol jauchzt auf und eilt in „sein Rom" zurück.

Jetzt tritt bei ihm das Religiös-Ethische in den Vordergrund. Die schöne Stadt, die ihn einst so sehr entzückte, daß er sie mit dem Himmel selbst verglich — „wer in Italien gewesen ist, wird nicht zur Erde hinabsteigen wollen"[135]) —, verblaßt in ihrer Wirkung. „Weder Rom noch der italienische Himmel üben auf mich ihre Wirkung aus"[136]).

Es ist die neue Welt der religiös-ethischen Ideen, die ihn umfängt. Er vertieft sich in sich in Dantes Divina Comedia, die dann den Aufbau seiner „Toten Seelen" entscheidend beeinflussen sollte, liest Thomas a Cempis, er empfindet immer stärker, daß er Sendbote einer neuen Zeit sei. Er glaubt sich von Gott dazu berufen, die Ganzheit des russischen Menschen darzustellen, durch neue Schöpfungen dem Nutzen der Menschheit dienen zu können, oder — wie er sich später ausdrückte — „einen Hymnus auf die göttliche Schönheit zu singen"[137]).

Der Zauber der ewigen Stadt, ja Italiens verblaßt vor dem Licht, das er zuweilen in seinem Inneren zu spüren meint.

Immer ausschließlicher beschränken sich seine Gedanken auf das Religiöse. Anfang 1848 erfüllt sich sein sehnlichster Wunsch: er reist nach Palästina, nach dem gelobten Lande. Noch einmal ziehen an seinen Augen die Städte und Dörfer, die Berge und Seen Italiens vorüber. Doch Gogols Blick ist jetzt nach innen gekehrt. Er erkennt die „Heimat seiner Seele" nicht wieder.

Und doch verdankte Gogol Italien unendlich viel.

Wie Goethe hat er nur in Rom empfunden, was eigentlich ein Mensch

---

[134]) Kulisch, Aufzeichnungen über Gogols Leben. Bd. II.

[135]) Brief an Frau Balabina (Schönrock, S. 451). „Wer in Italien gewesen ist, der sage Lebwohl anderen Ländern. Wer im Himmel gewesen ist, der wird nicht zur Erde hinabsteigen wollen".

[136]) Brief an Danilewskij. a. a. O.

[137]) Brief an Pletnew vom 17. Mai 1842. „Über Rußland kann ich nur in Rom schreiben. Nur dort erscheint mir Rußland in seiner ganzen Riesengröße". Und an Danilewskij schreibt er ein Jahr später (am 26. Februar 1843), daß alles was in Rußland passiert, ihm „ungewöhnlich teuer und nah ist".

sei. Zu dem Glück dieser Empfindung ist er später nie wieder gekommen. Hier entdeckte er sich selber und auch Rußland wieder. Hier wurde ihm die antike Idee der menschlichen Humanitas offenbar.

„Dieser ganze Haufen untergegangener Welten, die sich in wunderbarer Weise mit der ewig blühenden Natur mischten, das alles existiert nur zu dem Zweck, um die Welt aufzurütteln, um den Bewohnern des Nordens zuweilen wie im Traum diesen Süden sehen zu lassen; es existiert nur, damit der Gedanke ihn den Nordländer aus dem kalten Leben und all der Geschäftigkeit, die die Seele verhärtet und erstarren läßt, herausreiße und ihn über sich selber emporhebe, indem sich plötzlich ein leuchtender, den Menschen weit mit sich forttragender Ausblick vor ihm auftut, ihm eine mondbeglänzte Nacht, das in Schönheit sterbende Venedig, ein unsichtbares Leuchten des Himmels und das warme Gekose der herrlichen Luft verzaubert, damit er wenigstens einmal in seinem Leben ein schöner Mensch sei“[138]).

Jedes Volk entdeckt in Italien das, was ihm nahe und verwandt erscheint. Mag das Italienerlebnis der Deutschen reicher, das der Franzosen geistvoller, das der Engländer innerlicher gewesen sein, so war das russische unmittelbarer.

Dem „irdischen Elysium“ verdankten die „russischen Europäer“ die wahrhafte Freude am Sein, das unmittelbare Erfassen der Schönheit in Natur und Kunst, die Ahnung von einem neuen Menschsein. Gleich Gogol konnten die meisten russischen Italienwanderer von sich sagen: „Ich hatte in der Tat eine stolze Entdeckung: daß man nämlich weit besser sein kann, als der Mensch gewöhnlich ist“[139]).

Aus der Vertiefung in die Vergangenheit Italiens, aus dem Erleben der italienischen Gegenwart formte sich allmählich das russische Europäertum, dessen vollendetste Verkörperung der Petersburger war. Wohl verdankte dieser russische Europäer Frankreich und Deutschland die entscheidenden geistigen Anregungen, die beglückendste Seelenbereicherung erfuhr er vom klassischen Land.

So konnten die Söhne des „Nordischen Palmyra“ jene ergreifenden Worte von F. Dostojewskij auf sich selbst beziehen: „O, diese alten fremden Steine, diese Wunder der alten Gotteswelt, diese Splitter der heiligen Wunder, sind uns Russen teuer, vielleicht teurer als den Europäern selbst“[140]).

---

[138]) Gogol, Rom. a. a. O. S. 213.
[139]) Brief an Frau Smirnowa vom 25. Juni 1845.
[140]) Dostojewskij, Die Brüder Karamasow. Piper Ausgabe. S. 417.

# Bemerkungen

## Der Tanz als Spannung und Lösung

Von
Gerhard v. Mutius

Es ist noch nicht so sehr lange her, daß das Interesse am Tanz in der europäisch-amerikanischen Welt wieder neu erwacht ist. Tanzfreudige Menschen und Tanzsitten gab es zu allen Zeiten. Aber erst als jene Wiederentdeckung des Körpers und der körperlichen Leistung einsetzte, als z. B. Nietzsche ihn zu preisen begann, wurde der Tanz als Schauspiel wieder Mode, wie die Erfolge des russischen Ballets und einiger Tänzer und Tänzerinnen beweisen, und fing er als Selbsterregung an, im großstädtischen Unterhaltungsbetrieb den bevorzugten Platz zu gewinnen, den er heute behauptet. — Daß er eine Art erlaubter Freizone im Verkehr zwischen den Geschlechtern schafft, bedeutet gewiß einen stärksten Anreiz zum Tanzen, aber das Eigentliche im Tanz ist noch etwas anderes, es ist das unaussprechliche Glück der Bewegung selber und im Anschauen wie im Ausüben eine Verbindung, ein Rhythmus von Spannung und Lösung, der als Gleichnis des Lebens, seiner Selbstgenugsamkeit, sozusagen seiner Gesundheit gelten kann.

Einmal wird dabei das Element der Lösung im Vordergrund stehen, das andere Mal die Spannung.

Die Berliner Antikensammlung enthält die berühmte Marmorkopie der „Mänade" nach einer griechischen Bronzestatue des 3. Jahrhunderts und zwei nebeneinander hängende kleinere Reliefs tanzender Frauen im Saal der klassischen griechischen Kunstblüte. Auf den Reliefs erscheint der Tanz als Spannung, während die „Mänade", ganz einem fremden Elemente hingegeben, in einem seeligen Wirbel dahinzutreiben scheint. Dieses Element, in dem sie schwimmt, könnte nur Musik sein — es sieht so aus, als ob gerade eine Welle sie emportrüge —, aber es fällt auch nicht schwer, sich zu ihr einen männlichen Mittänzer zu denken, dessen werbender Führung sie hingegeben wäre. Dieses jugendlich-schlanke, südliche Mädchen in leichtem, jeder Körperform und Bewegung folgendem Gewand, das nur an einer Schulter und Brust herabgesunken ist — mit den Händen schlägt sie vielleicht ein Tamburin —, lebt durchaus in einer uns allen zugänglichen menschlichen Sphäre, und es ist gar nicht nötig, nach orgiastischer Erregung in ihr zu suchen. Alles an ihr ist bewegte Hingabe. Diese Glieder sind völlig in dem sie durchströmenden Rhythmus gelöst. Aber er scheint sozusagen von außen sie in seinen Bann gezogen zu haben. Auch heute könnten wir diesem dahinschwebenden Mädchen noch jeden Tag begegnen.

In dieser Wirklichkeitsnähe liegt ein Reiz — nicht viele unserer antiken Skulpturen werden so leicht und mühelos verstanden werden — und doch auch eine Schranke seiner Wirkung. Die beiden Reliefs — antike Kopien nach klassischen griechischen Arbeiten — sind viel erregender. Das Relief bedeutet der dreidimensionalen Skulptur gegenüber nicht nur, wie in der Regel angenommen wird, ein Minus.

Die Welt, und auch die Welt der Kunst, ist ein merkwürdiges System von Kompensationen. Wenn man etwas wegnimmt, entsteht ein neuer Wert. Steigerung durch Verzicht! Der, wenn man will, unvollkommenere Raum des Reliefs ist gegenüber den drei Dimensionen, in denen eben auch unser Alltag sich abspielt, doch auch wieder ein höherer Raum. Die tanzende „Mänade" ist in besonderem Grade dreidimensional. Daß sie sich sozusagen nach allen Richtungen auf einmal bewegt, ist ihre besondere Schönheit. Auch die Tänzerinnen unserer Reliefs sind nicht rein im Profil dargestellt, sondern wenden den Oberkörper in leichter Drehung auch nach vorne. Und doch sind sie durch das Prinzip des Reliefs beherrscht — und gesteigert. Der Reliefraum isoliert das Dargestellte stärker von der übrigen Welt. Er erhebt es mehr in die Sphäre des Scheinbaren, des uninteressierten Interesses. Die dreidimensionale Wirklichkeit der Vollskulptur ist schon dadurch, daß sie dem Naturgegenstand mit allen seinen praktischen Bezügen nähersteht als das Relief, um einige Grade weniger nur „Schein". Das hat aber zur Folge, daß der Raum des Reliefs sich für die mythische Steigerung besser eignet als der dreidimensionale der Vollskulptur.

Der ekstatisch gesteigerte, der orgiastische Tanz, der Tanz als Spannung, findet das ihm entsprechende Medium leichter im fingierten Raum des Reliefs. Die Frauen unseres Reliefs sind in Selbsterregung. Das eine davon ist ganz erhalten. Hier schwebt die Gestalt nackt, nur mit einem leichten Lendenschurz umhüllt, auf den Fußspitzen. Die rechte Hand greift über die Hüfte an den Leib, während die linke mit gespreiztem Daumen in Augenhöhe einen Blickpunkt festzuhalten scheint, auf den Auge und Sinn sich konzentrieren sollen. Konzentration, Selbststeigerung, nicht Hingabe ist das Thema. Noch leidenschaftlicher tanzt die Frau des links unten abgebrochenen Reliefs. Die Haare fliegen unter dem korbartigen Kopfputz. Der rechte Arm, über dem Haupt gebogen, scheint danach zu greifen, während die gesenkte linke Hand starr im Gelenk nach oben aufgerichtet den Richtpunkt für das niederblickende Auge abgibt. Orgiastischer Rausch! — Nicht ein windgeschwelltes Segel ist diese Tänzerin, sondern der Sturm selber.

Diese Kopie nach einem älteren griechischen Original ist mehr „Mänade" als die anmutige Mädchengestalt des 3. Jahrhunderts a. Chr., die im Katalog diesen Namen trägt.

---

## Der Pergamonaltar

Von

Gerhard v. Mutius

Max Klingers Auftakt zur „Brahmsphantasie", jene „Evokation" genannte Radierung und aus derselben Folge das Blatt „Titanen" fällt mir immer wieder ein, wenn ich vor den Pergamonaltar trete. — Auf einer Ballustrade am Meer, das hinter ihm wogt und atmet, sitzt ein Mann am Klavier und blickt, in die Tasten greifend, auf eine gewaltige Harfe mit Maskenköpfen wie heulenden Sirenen und dahinter auf ein übermächtiges nacktes Weib, das stürmisch die Seiten schlägt. Aus dem Wolkenhimmel aber lösen sich phantastisch dahinziehende, leidenschaftlich bewegte Gestalten, die dann auf dem zweiten Blatt als mit den Göttern kämpfende Titanen gedeutet werden. Himmel und Meer und Musik bilden wallend und wogend ein Ganzes, das im Gleichnis eines letzten Kampfes zwischen dem Lichten und dem Dunkeln, dem Leichten und dem Schweren, den oberen und den unteren Mächten Gestalt gewinnt.

In den Reliefs des Pergamonaltars ist dieses Brauen von Himmel, Meer und Musik zu Stein geworden, das unendlich Bewegte, Verfließende zur ruhenden Gegenwart gebannt. Überall ahnt man einen Hintergrund von Flügeln und Schlangen, Luft und Wasser und davor ein Gewoge ringender und erliegender Menschen- und Tierleiber, die siegend und fallend von unseren eigensten Kämpfen und Leiden zeugen. Nicht nur die sieghafte Grausamkeit der Götter, ihr Vernichtungswille springt auf uns über. Wir können nicht ganz für sie Partei ergreifen, denn auch die Mächte der Tiefe sind schön, ja scheinen in ihrem Leiden und Überwundenwerden uns noch mehr zu gehören. Prachtvoll diese rasende Athene, die den Giganten beim Schopfe faßt, die jungfräuliche Jägerin Artemis mit den für sie streitenden Hunden, die ruhige Hoheit Apolls, des Pfeile schießenden Lichts und jene an Michelangelos schaffenden, mit dem Chaos ringenden Gottvater gemahnende Gestalt des Zeus in ihrer reifen Manneskraft! — Die überwundenen Titanen aber sind noch von wärmerem Hauch umwittert. Da fügen sich Trümmer zu einzelnen Gliedern zusammen, die von dem ganzen Zauber und Schauder des Menschenleibes zeugen — am schönsten vielleicht der jugendliche Titane links an der nördlichen Seitenwand des Saales —, und wir fühlen und verstehen die Klage der mütterlichen Erde um das stolze Geschlecht, das ihrem Schoß entstiegen ist. — Und dann löst sich dieses tragische Motiv wieder, und das Ganze ist nur wie ein Gleichnis des ewigen Zusammenspieles von Himmel und Erde, Licht und Dunkel, Wolken und Winden mit Wogen und Meer. Und wie in der Natur niemals ein Ende ist, so wird auch dieser Kampf zum Tanz, zum ewigen Rhythmus. „Im Anfang war der Rhythmus."

Der Strom der Einheimischen und Fremden wogt durch den Saal, in dem der Pergamonfries zum ersten Mal gut sichtbar zu dem Beschauer spricht. Die Kunstwissenschaft fordert unsere Bewunderung. Aber welche produktive Spannung aus dem Beschauer dem Kunstwerk entgegenkommen muß, um aus diesen Trümmern das Wunder von neuem zu gebären, davon wird nicht gesprochen und kann nicht gesprochen werden, weil es das Eigentliche, das Heimliche ist.

Man solle vor das Kunstwerk hintreten wie vor einen König, wartend, wann er zu uns reden will, meinte Schopenhauer. Zu wem aber der Pergamonaltar wirklich zu sprechen beginnt, in dem wirkt er einen Zauber, den selbst der unverletzte Altar dort auf der Höhe im Licht und über den blauen Gestaden des Mittelmeers, den schon die Alten als ein Wunderwerk priesen, nicht gehabt haben kann. Il y a quelque chose de plus beau qu'une belle chose, c'est la ruine d'une belle chose, sagte Puvis de Chavannes und rührte damit an das Geheimnis der Ruine. Die Ruine will nichts mehr. Sie bietet sich nicht mehr an. Das Publikum, für das einst der Künstler schuf, ist längst dahin. Das Kunstwerk ist wieder Natur geworden und in der Zerstörung suggestiv wie der unfertige Anfang, die Skizze. — In der Ruine, im Reiz der Ruine begegnen sich Mensch und Natur, wirken zusammen und zeugen ein Neues, ein Höheres. Sie könnten sich aber nicht so begegnen, wenn sie nicht irgendwie verwandt, auf einander bezogen wären.

Der Pergamonfries ist ein Gleichnis für Vieles, was in der Sinnenwelt wie in unseren Herzen sich abspielt. Und wenn wir wieder von ihm hinweg und hinaus in die Welt treten, haben wir vielleicht einen neuen Blick für die Unvermeidlichkeit menschlicher Kämpfe, wie auch für die Schönheit des Zusammenspiels von Himmel und Erde, Licht und Dunkel, Wind und Welle gewonnen, und es lebt sich wieder leichter, beschwingter, freier!

---

## Die Entführung des Ganymed

Von
Gerhard v. Mutius

Als im XX. Buch der Ilias Aeneas dem ihn schmähenden Peliden seinen vornehmen Stammbaum entgegenhält, heißt es:

„Aber von Tros erwuchsen die drei untadligen Söhne,
Ilos, Assarakos und der göttliche Held Ganymedes,
Welcher der schönste war der sterblichen Erdenbewohner,
Ihn auch rafften die Götter empor; Zeus Becher zu füllen,
Wegen der schönen Gestalt, daß er lebte mit ewigen Göttern."

Und im V. Buch der Ilias werden die edlen Rosse erwähnt, die Zeus dem Tros einst als Entgelt für den geraubten Ganymed geboten hatte.

Zwei Motive scheinen diese älteste Form der Ganymedessage zu beherrschen: Die Götter begehren das Schöne und wollen ihm nahe sein, und das Schöne muß dem Verfall entzogen, aus den Zufällen des Menschengeschicks gerettet werden. Die edlen Rosse als Gegengeschenk lassen dann den Ganymed beinahe nur als schönen Sklaven erscheinen, der den Göttern verkauft wurde.

Die Form, in der sie uns heute noch lebendig ist, gewann die Sage aber erst durch die bildende Kunst des 4. Jahrhunderts v. Chr., welche den Ganymed durch den Adler des Zeus rauben ließ. Seitdem gehören Ganymed und der Adler zusammen. Wir besitzen z. B. noch aus der letzten klassizistischen Epoche von Thorwaldsens Hand eine reizvolle genrehafte Plastik, wie der Knabe den Adler füttert. Als Entführung durch den Adler gewinnt der Mythus aber noch einen besonderen Gehalt. Da rückt das Erschreckende des Ergriffenseins durch den mächtigen Vogel, das Ungewohnte des Fliegens in den Vordergrund. Nun wird die Begegnung mit dem Erhabenen, ganz anderen zum beherrschenden Motiv der Ganymedesdarstellung. — Wie der Mensch unter dem gewaltigen, dunklen Flügelrauschen des Schicksals zum komischen, erbärmlichen Wicht wird, der sich gegen das Göttliche sträubt und aus Furcht das Wasser nicht halten kann, zeigt das bekannte Rembrandtbild der Dresdner Galerie. Während der Renaissance ist in die Behandlung antiker Stoffe — man denke an Shakespeare — vielfach ein ironisierender Ton eingedrungen. Erhabene Ironie ist das Element der Rembrandtschen Darstellung des Ganymedesraubes. Aus einer rings im Dunkel versinkenden Landschaft erhebt sich mit gewaltigem Flügelschlag der riesige Vogel, um seine Beute zu entführen. Ganymed ist darauf kein schöner Knabe, sondern ein dickes, weinendes und strampelndes Kerlchen — man könnte sich einen Shakespeareschen Narren darunter denken —, dessen unter dem hochgezogenen Kleid erscheinendes Bäuchlein und Beinchen einem kleineren Kinde gehören könnten, während Kopf und Gesicht auch schon wieder alt aussehen. Nichts erinnert mehr an den Aufstieg zum seligen Olymp. — Wenn das Erhabene sein kleines Dasein berührt, wird der Mensch oft hilflos wie ein Kind und klammert sich an die Gewohnheit wie ein Greis.

In dem Antiquarium des Berliner Museums befindet sich aber auf der Rückseite eines antiken Spiegels eine in Bronce getriebene Darstellung der Entführung des Ganymed, bei der der Jüngling leidenschaftlich hingegeben am Hals des Adlers hängt und Göttliches und Menschliches in glühender Umarmung sich begegnen. Die Sehnsucht der Götter nach dem Schönen und der Drang des Jünglings empor zum Göttlichen ergreifen sich in heißer Wechselliebe.

Und plötzlich stehen wir mitten im Gastmahl des Platon und glauben den

Wettkampf der Tischgenossen zum Preise des Eros zu hören und schließlich die Worte der Diotima:

„Wer also bis dahin zur Liebe erzogen wurde und das Schöne in seiner Ordnung erkennt, der wird ganz am Ende als letzte Weihe seiner Liebe ein Wunderbares erblicken und die große Schönheit der Schöpfung erschauen; er wird das erschauen, Sokrates, um dessentwillen alle Wege und Mühen waren; er wird das Schöne schauen, das da ewig da ist, und niemals wird und niemals vergeht und nicht reicher wird und nicht verliert... Ja, Sokrates, wer immer von dort unten, weil er den Geliebten richtig zu lieben wußte, emporzusteigen und jenes ewig Schöne zu schauen beginnt, der ist am Ende und vollendet und geweiht."

Daß hier ein tiefster Ton unseres Wesens anklingt, der auch in ganz anderen Zeiten und Zonen und in ganz anderen Bildern Ausdruck sucht, dafür sei schließlich an einen kleinen japanischen Goldlack erinnert, der auch in Berlin zu sehen ist.

Es ist Nacht und offenbar einsam und kalt. Unter funkelndem Sternenhimmel sitzen auf einem Felsvorsprung drei Affen. Der eine friert und hat sich zusammengerollt. Er hat nur ein negatives Verhältnis zu dieser Unendlichkeit. Der zweite fürchtet sich wenigstens schon und klammert sich ängstlich an seinen Genossen. In dem dritten aber erwacht die große Sehnsucht, und er greift mit viel zu langem Arm nach einer fern im Meer der Gestirne auftauchenden Mondsichel!

Die „Erforderlichkeit des Unmöglichen", so benannte Kurt Riezler vor 20 Jahren dieses Thema. In der japanischen Darstellung scheinen der revolutionäre Glaube und die große Liebe, die hinter diesem Gedanken stehen, mit der ironischen Kühle und Ferne zu verschmelzen, die der nächtliche Anblick des Alls ausströmt.

---

## Besprechungen

Othmar Sterzinger: Grundlinien der Kunstpsychologie. Graz 1938. Leykam-Verlag. 278 S. m. 26 Textfig. und 29 Tafeln m. 6 Abb. in Farb- u. 45 in Schwarzdruck. 8° (brosch. 5,— RM. od. gbd. 6,50 RM.).

Daß endlich ein Vertreter der exakten Psychologie — der Verf. wirkt als solcher an der Universität Graz — es unternimmt, zwischen seinem Fach und der Kunstwissenschaft die Brücke zu schlagen, ist jedenfalls allen Dankes wert. Bisher haben erst Ästhetiker und Kunstforscher versucht, von psychologischen Gesichtspunkten und an der Hand von Selbstzeugnissen der Künstler in die seelischen Grundlagen des Kunstschaffens tiefer einzudringen. St. hat zur psychologischen Fragestellung eigne künstlerische Begabung und Neigung für die Malerei mitgebracht, seine Untersuchungen aber als Psychologe auf das Gesamtgebiet der Künste ausgedehnt. Zur philosophischen Ästhetik und gangbaren Kunstkritik nimmt er (laut Vorwort) eine skeptische Stellung ein und will in seinen Darlegungen den Begriff des Ästhetischen nur im Sinne des Annehmlichkeits- (bzw. Gefälligkeits)wertes verstanden wissen, wie den der Kunst nur im deutschen Wortsinn des Könnens. Er greift vielmehr (laut Schlußwort) auf den von Th. Fechner, K. Groos, O. Külpe u. a. verfolgten Leitgedanken zurück, den ästhetischen Wert des Kunstwerks aus dem Zusammenwirken eines unmittelbaren sensorischen Eindrucks (direkten —) und des assoziativen (bzw. reproduktiven) Gehalts desselben (indirekten Faktors) abzuleiten. Dem ersteren allein ist der vorliegende Band gewidmet, dem ein zweiter, den Ideen- und Gefühlsinhalt der Kunstschöpfung behandelnder folgen soll. Doch geht St. schon in der Begriffsbestimmung des direkten Faktors über seine Vorgänger hinaus, indem er ihm nicht nur die Sinnesempfindungen, sondern auch die Gestaltreize zurechnet. Darauf beruht die Einteilung des Buches in zwei große Kapitel, von denen das eine auf die Beanspruchung der Sinne auf Grund der experimentellen, das andere auf die „Gestalten“ im Sinne der neueren Strukturpsychologie ausführlich eingeht. Beides kann der Kunstwissenschaft nur willkommen sein.

Die gesonderte Erörterung der Sinnesempfindungen wird erst am Kapitelschluß damit gerechtfertigt, daß jede künstlerische Leistung in einer überwiegenden (bzw. überdurchschnittlichen) einseitigen Sinnesbegabung wurzelt und sich mehr oder weniger innerhalb ihres Bereiches verwirklicht. Der Verf. sucht demzufolge auf allen Sinnesgebieten die ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten, wie er sie versteht, der einschlägigen Empfindungen nach Art und Stärke, der einfachen sowie der verschmolzenen, unter Bezugnahme auf die auf ihnen beruhenden Künste, festzustellen und bietet uns damit eine überaus dankenswerte Übersicht über den Stand der bisherigen sinnespsychologischen Untersuchungen. Nicht ohne Vorbehalt wird man es jedoch hinnehmen dürfen, wenn er gemäß seinem Kunstbegriff, nicht nur der aus den Farbenempfindungen hervorgehenden Gemäldeoptik und der aus den Klangempfindungen entspringenden musikalischen Akustik die Bedeutung einer künstlerischen Gesetzlichkeit zuerkennt, sondern auch den niederen Sinnesempfindungen ästhetische Wirkungen beimißt. Der Folgerung, daß die auf dem Geruchs- und Geschmackssinn beruhende

Kochkunst mit der bildenden Kunst und Musik als künstlerische Leistung in eine Reihe rückt, wird man auch vom psychologischen Standpunkt schwerlich zustimmen, vielmehr ein psychologisches Unterscheidungsmerkmal herausfinden können (s. u.). Ebensowenig ist in Tanz und Akrobatik die alleinige oder bedeutsamste ästhetische Wirkungsmöglichkeit der von St. auseinandergehaltenen verschiedenen Körperempfindungen (Hautsinn, Muskelsinn und Gelenkempfindungen) zu erblicken, sondern eine weit höhere in ihrer Beteiligung am plastischen Schaffen.

Durch das Eingehen der Sinnesempfindungen in „Gestalten" erhöht sich der ästhetische Eindruck der Wohlgefälligkeit, was nach St. aus der Mitwirkung übergreifender zentraler Funktionen, vor allem der Aufmerksamkeit und der Einheitlichkeit des Wahrnehmungsakts zu erklären ist. Auf dieser von den Bestandteilen unabhängigen Ganzheit beruht eben im psychologischen Sinne alle Gestaltauffassung. Sie ist aber nicht nur subjektiv mehrdeutig, sondern wenigstens z. T. auch von einem Sinnesgebiet auf andere übertragbar, also „zwischensinnlich". Von den sechs Abschnitten des zweiten Kapitels sollte sich m. E. diesen im ersten enthaltenen allgemeinen Bestimmungen gleich der dritte von Raum- und Zeitanschauung handelnde anschließen. Denn es bleibt befremdlich, daß R. u. Z. den Gestalten selbst zugerechnet werden, während sie eigentlich nur durch solche gestaltet und an ihnen erlebt werden können. Muß doch auch die Psychologie sie als das gesamte Sinnesleben umfassende Kategorien des Bewußtseins gelten lassen. Auch erscheint es mir besser, von Zeit- und Raumvorstellung zu sprechen, da die Anschauung in der ersteren allein nicht unmittelbar gegeben und so im letzteren auch nur in zweidimensionaler Darbietung erlebbar ist. Gewiß unterscheidet St. mit Recht die ästhetischen Werte des leeren und des erfüllten (körperhaften) Raumes und kennzeichnet sie treffend, ihre Gefühlswirkungen entspringen jedoch im Grunde nicht den künstlerischen Wirkungsformen, sondern eben den Dimensionalgefühlen des menschlichen Organismus, die durch die Anschauung angeregt werden, wie schon Schmassow s. Zt. aus reiner Intuition erkannt hat, — also den auch von E. Mach festgestellten Wechselbeziehungen zwischen Seh- und Tast- (bzw. Bewegungs-)raum. Daß die Zeitvorstellung aus inneren Organempfindungen entsteht, — Atmung und Herzschlag wurden schon von Schm. zum zeitlichen Raumerlebnis in Beziehung gesetzt — geht, wie St. bestätigt, aus der scheinbaren Beschleunigung von Schalleindrücken in Krankheitszuständen hervor. Darauf beruhen die ästhetischen Wirkungen des Tempo in der musikalischen Gestaltung. Aber wie der Zeitablauf in Wissenschaft und Leben an Seheindrücken gemessen wird, so verbindet er sich auch in der Kunst mit der Anschauung zur Bewegungsvorstellung, die sich psychologisch aus der (unbewußten) Zusammenfassung zweier Wahrnehmungsakte erklärt, und wird dadurch auch für die Raumkünste (einschl. des Films) zum ästhetischen Gestaltungsmittel. — Die im zweiten Abschnitt vorweggenommenen einheitlichen sinnlichen Gestalten der Farben- und der Tonempfindungen verteilen sich hingegen als Träger künstlerischer Gebilde auf die Sonderbereiche von Raum- und Zeitvorstellung. Für die wohlgefällige Verknüpfung der ersteren untereinander ergibt sich die Eigengesetzlichkeit aus den Abständen der Einzelfarben im Farbenkreise und, wie ich hinzufügen möchte, aus ihrer Zusammengehörigkeit im Farbkörper Ostwalds, durch den auch nach St. die Farbenlehre ihre abschließende Fassung gefunden hat. Die gleiche grundlegende Rolle kommt in der Musik den Intervallen und Tonleitern zu, über deren weit über das diatonische System Europas bis in die Mikromelodik und -harmonik der älteren Kultur- und der Naturvölker zurückreichende Bedeutung er uns aus breiter Beherrschung der musikpsychologischen Forschung unterrichtet. Das auf beiden

Sinnesgebieten wirksame Grundgesetz der Harmonie scheint als auf der Erfüllung gleichartiger Voraussetzungen zu beruhen. Es wäre demnach schon den zwischensinnlichen Gestalten oder vielmehr Gestaltreizen hinzuzurechnen, die der Verf. im vierten Abschnitt erörtert, und zwar den sogenannten ästhetischen Elementar-(bzw. Form-)gefühlen. Daß diese ein Wesensmerkmal jeglicher Kunstschöpfung bilden, hat schon die philosophische Ästhetik erkannt. Die experimentelle Psychologie aber läßt heute keinen Zweifel mehr daran, daß sie alle vier aus der körperlichen Organisation des Menschen entspringen, und erkennt auch die früher von ihr bestrittene Übertragbarkeit des (von St. hintangestellten) Rhythmus, in dem m. E. vielleicht das ihnen gemeinsame Grundgefühl zu erblicken ist, auf den Gesichtssinn (wohl durch die Augenbewegungen) an. Als Gleichgewichtsgefühl ist er gewissermaßen auch in der Symmetrie latent enthalten, jedenfalls aber in dem vom Verf. als besonders treffsicher angesehenen Gefühl der Proportionalität, dem das Harmoniegefühl am nächsten steht, wie dessen Abhängigkeit von den Intervallen in der Musik am klarsten beweist. Als Gestaltreize oder gar als gestaltende Kräfte sind ferner noch Kontrast und Wiederholung aufzufassen. Wenn St. sogar die ästhetischen Elementargefühle z. T. auf diese als höhere geistige Leistungen zurückführt, so möchte man gleichwohl fragen, ob sie nicht eher in jenen wurzeln (nihil est in intellectu etc.). Als eigentliche Gestalten werden wir hingegen vorbehaltlos die anschauliche Zahl, den unbestimmten Vielheitseindruck sowie den der Größe oder Kleinheit anerkennen dürfen. Ihre und die zwischensinnliche Geltung der Gestaltreize wird von St. an Tatbeständen verschiedener Künste erläutert. Hier scheint mir aber gerade das unterscheidende Wesensmerkmal der letzteren zu liegen, nämlich in der Unanwendbarkeit der ästhetischen Elementargefühle im wahren Sinne auf Geruchs- und Geschmacksempfindungen und demnach auf die Kochkunst. Dazu kommt, daß uns nichts berechtigt, den Begriff des Ästhetischen als einer gewissen Geisteshaltung auf den Eindruck der Wohlgefälligkeit zu beschränken. Kants „interesseloses Wohlgefallen" hält vielmehr auch einer psychologischen Begründung stand, welche das Mißfällige mit einschließt, wie sie R. Müller-Freienfels in den ersten beiden Teilen seiner von St. nicht berücksichtigten „Psychologie der Kunst" gegeben hat (vgl. meine Bespr. in der D. Lit.-Zeitung 1929, Sp. 8, 46—52). Solchem mehr oder weniger gefühlsbetonten Nacherleben des Kunstgenießenden entspricht eine zur Verwirklichung drängende Phantasievorstellung des Kunstschaffenden. Wiederholungsempfindungen der niederen Sinne (einschl. der Geschlechts- und Allgemeingefühle) können aber höchstens mittelbar in die dichterische oder künstlerische Gesamtschau eingehen.

In den letzten beiden Abschnitten kehrt die Betrachtung zu den auf ein Sinnesgebiet beschränkten Gestalten von reicherer durch die allgemeinen Gestaltreize erzeugter Zusammensetzung zurück und zwar mit weitgehender durch die künstlerische Veranlagung des Verf. bedingter Bevorzugung derjenigen des Gesichtssinnes. Im vorletzten wird das ästhetische Wohlgefallen an Linien, Winkeln und aus ihnen bestehenden Figuren erörtert. Am reinsten wirkt es in der Architektur und in mannigfaltiger flächenhafter Verflechtung der ersteren in Verbindung mit der Farbenharmonie in der Ornamentik, in der Malerei aber an gegenständlichen Trägern, durch deren assoziative Werte es nur eine Steigerung erfährt. Hier versucht St. eine Anknüpfung an die kunstwissenschaftliche Begriffsbildung, wenngleich ausschließlich an Wölfflins Grundbegriffspaare. Von diesen nimmt er den des Linearen auf, während er das Malerische m. E. mit Recht auf eine andere durch das Übergewicht des Helligkeitskontrastes bestimmte Sehweise begründet, was den schon von Müller-Fr. (a. a. O. I² S. 97 ff.) für den Genießer wie für den

Schöpfer festgestellten Gegensatz einer mehr motorischen oder sensorischen Auffassung des Bildes (z. B. v. Goghs oder Monets) erklärt. Annehmbar und aus der ästhetischen Wirkung der Gestaltreize begreiflich erscheint St. auch das Begriffspaar der geschlossenen (symmetrischen) und offenen (asymmetrischen) Form, das er in der „gebundenen und gelösten Form" Labans der Tanzkunst verwirklicht findet (bzw. gespiegelt sieht). Die Schlußbetrachtung betrifft die den Gesamteindruck bestimmenden sinnlichen Gestalten höherer Ordnung und ihr Verhältnis zum Naturvorbild, auf dessen Beschaffenheit sich ihre Einteilung begründen läßt. Unter dem Gesichtspunkt der Naturnachahmung zieht St. hier auch die darstellende Musik zum Vergleich heran. Dagegen fehlt es an einer zureichenden Erörterung der plastischen Gestaltung, — wie bei Wölfflin. Hätte St. auch Schmarsows Kunstlehre berücksichtigt, die seiner Denkrichtung viel näher kommt und durch sie vielfach bestätigt wird, so wäre diese Lücke schwerlich entstanden. Ansätze zu ihrer Ausfüllung bietet er immerhin dem psychologisch geschulten Kunstforscher wenigstens im ersten Kapitel, — auf dem Gesamtgebiet der bildenden Kunst aber in so reichem Maße, daß man dem Buch in dieser gedrängten Übersicht nicht gerecht werden kann. Es erfordert eine ausführlichere Auseinandersetzung, die demnächst in den Göttinger gelehrten Anzeigen erfolgen soll. O. Wulff.

---

Albert Görland: Ästhetik. Kritische Philosophie des Stils. Hamburg-Harburg, Prieß 1937. 601 S. 7,50, geb. 9,— RM.

Das vorliegende umfangreiche Werk des Hamburger Philosophen ist die Frucht jahrzehntelanger Überlegungen eines höchst selbständigen, eigene Wege gehenden Denkers. Schon die Übersicht seiner Schriften mit vielseitiger Behandlung ethischer, religiöser, kunstphilosophischer, pädagogischer Fragen zeigt ihn zu entscheidendem Teil Problemen zugewandt, die auch das vorliegende Werk behandelt und unter dem Begriff „Ästhetik" im neuartigen, ausgeweiteten Sinn einer „Philosophie des Stils" zusammenfaßt. Aber Görlands „Ästhetik" ist nicht nur ein in jeder Weise besonderes, sie ist auch ein höchst kämpferisches Buch. Die betonte Eigenstellung seines Verfassers, dem offenbar kein bestehendes philosophisches System voll zu genügen vermochte, läßt es verständlich erscheinen, daß gerade das vorliegende Buch, das eine Ernte jahrzehntelanger Bemühungen darstellt, seine Gestalt nicht zum wenigsten durch schöpferische Kritik gewonnen hat.

Es handelt sich bei Görlands ungewöhnlich gehaltvollem Buch um eine neuartige Standortsumgrenzung innerhalb der Philosophie, um eine Zusammenordnung bestimmter philosophischer Bewußtseinshaltungen, eben das, was er als eine zwar nicht in sich völlig neue, aber neu gesehene „Philosophie des Stils" Ästhetik nennt. Was Philosophie sei und solle und wie sie sich zu anderen Wissenschaften und Lebensbetätigungen der Seele verhalte, dieser ganze Fragenkomplex, sagt G., ist mannigfach verdorben und künstlich erschwert worden durch gewisse schiefe, mißverständliche weil mißverstehende Betrachtungsweisen. Vier solcher „Gründe, die eine neue Ästhetik als kritische Philosophie des Stils nötig machen", handelt er ab — dies nimmt die erste Hälfte des Werkes in Anspruch —, zunächst in kurzer Übersicht, dann in umfangreicher, historisch und systematisch gewichtiger Begründung. Erstens nämlich habe die Einordnung der Philosophie in den Bereich der sogenannten „Geisteswissenschaften" das Verständnis erschwert für den wahren Charakter, genauer Doppelcharakter der Philosophie einmal als allgemeiner Wissenschaft, zum andern als Metaphysik, d. h. persönlich gestimmter Weltanschauung. Zwei-

tens habe der Gegensatz von „kritischen" und „materialen Wert"-Ethikern oft den Zugang verschüttet zu einer klaren Würdigung des Gesamtbereichs der Ethik. Die dritte Schwierigkeit bringe das Problemgebiet der Ästhetik im engeren Sinn: hier Würdigung der genialen Einzelpersönlichkeit, dort Verlangen nach allgemeingültigen Maßstäben, dazu die Frage, inwieweit Naturgegenständen Zutritt zu gewähren sei zu einem Bezirk, der seinem Wesen nach Kunstgegenständen vorbehalten bleiben müsse. Die vierte Schwierigkeit schließlich liege in der Aufspaltung des als Pädagogik Bezeichneten in Erziehung einer-, Bildung andrerseits. Die zweite Hälfte von G.'s Buch ist dann dem „Aufbau der Stilgebiete einer neuen Ästhetik als kritischer Philosophie des Stils" gewidmet, der auf einer aus der ersten Hälfte gewonnenen Zweiheit von Grundverhaltungsweisen oder -anlagen des Menschen fußt, der Unterscheidung nämlich eines Erfahrungsgebietes des homo humanus und einem solchen des homo daimonios.

Es ist sehr schwer, in einer verhältnismäßig knappen Anzeige auch nur eine ungefähre Vorstellung dieses in seinen Gedankengängen wie in seiner ganzen Haltung ungewöhnlichen und schwierigen, auch stilistisch schwierigen Werkes zu geben. Es birgt eine derartige Fülle wertvoller, anregender und in jedem Fall weiterführender Überlegungen, daß auch der Leser, der sich nicht zu den Hauptthesen bekennen kann, es nicht ohne den vielfältigsten Gewinn durcharbeiten wird. Wollte man das ganze blühende Leben der zahllosen, Verschiedenstes berührenden Argumentationsreihen und Einzeluntersuchungen, jede in ihrer Art wichtig und bedeutungsvoll, auch nur in großen Zügen nachzeichnen, man müßte den Raum einer Abhandlung zur Verfügung haben. Und zudem bliebe es schließlich zweifelhaft, ob dem Werk als ganzem letzten Endes damit gedient wäre.

Werden viele Einzelheiten der Görlandschen „Ästhetik" als Einzelergebnisse zweifellos mannigfachen Nutzen stiften, indem sie den Leser teils in eigenen Gedanken bestärken, teils durch Widerspruch anregen, so wird es dem Werk als ganzem nicht leicht vergönnt sein, so bahnbrechend zu wirken, wie es sein Verfasser wohl voraussetzt. Dem steht einmal die oft recht eigenwillige Ausdrucksweise im Wege, dann aber auch der Umstand, daß es dem Verfasser nicht ganz gelungen ist, seinen Gedankengängen den bei ihrer Ungewöhnlichkeit und Schwierigkeit unbedingt notwendigen durchsichtigen und überzeugenden Aufbau zu geben. Allzuoft behindert die Fülle des einzelnen Eindruck und Überzeugungskraft des ganzen.

Was versteht G. unter „Ästhetik" als „kritischer Philosophie des Stils"? Keinesfalls das, was sich irgendwie mit Kunstphilosophie oder Lehre vom Schönen umschreiben ließe. Wenn ich den Verfasser richtig verstehe, schwebt ihm angesichts der großen Gesamtheit dessen, was Philosophie genannt wird, eine grundlegende Zweiheit vor: auf der einen Seite „Philosophie als Wissenschaft", auf der anderen all jenes „philosophische" Gedankenleben, das man kurz unter den Begriffen Weltanschauung oder Metaphysik im weitesten Sinne zusammenfassen kann. Wissenschaft und Weltanschauung aber stehen sich so gegenüber, daß jene sachgebunden, diese persönlichkeitsgebunden ist. In der Wissenschaft werden Tatbestände und Sachverhalte als solche ermittelt und erkannt, Weltanschauung dagegen ist das Bereich alles dessen, wobei die Persönlichkeit des Menschen für Art und Ergebnis des gedanklichen Gebildes entscheidend ist. Kurz gesagt also letzten Endes dort Tatsachen, hier Seelenzustände. Freilich muß man sich bei solcher Gegenüberstellung dessen bewußt bleiben, daß es bei aller grundsätzlichen Geltung dieses Gegensatzes im einzelnen doch mancherlei Überschneidungen und Durchsetzungen gibt. Alle Weltanschauung oder Metaphysik in diesem umfassenden Sinne erwächst und ist in ihrem Wesen bestimmt von der einzigen, unverwechselbaren Haltung des einzelnen Menschen, von seinem

„Stil“. So möchte G. alle philosophischen Betätigungen, die nicht Wissenschaft Philosophie sind, also etwa Kunstphilosophie, Religionsphilosophie, Ethik, Metaphysik im engeren Sinn, Bildungsphilosophie u. a. m. zu einer „Philosophie des Stils“ zusammenfassen und nennt diese dann in einem höheren Verstande „Ästhetik“. Solch grundsätzliche Zweiteilung innerhalb des gewohntermaßen unter „Philosophie“ begriffenen Vielerlei ist ohne Zweifel ein sehr fruchtbarer Gedanke, doch ist er nicht unbedingt neu. Ich erinnere beispielsweise an das Lebenswerk Johannes Rehmkes, das in seinem ganzen Umfang darauf gerichtet war, den Umkreis einer Philosophie als Wissenschaft abzustecken und ihn zu verteidigen gegen alle Philosophie als Metaphysik, Weltanschauung, Weltdichtung. Neu allerdings ist Görlands Begriffsbildung der „Ästhetik“ als „kritischer Philosophie des Stils“. Leider aber finden sich in seinem Buch neben anderen gerade auch diese Begriffe nicht so unbedingt deutlich und überzeugend herausgearbeitet, wie es bei ihrer Neuartigkeit notwendig wäre. Der Leser, angezogen und erfreut durch viele kostbare Einzelheiten, ringt um einen großen Gesamtertrag, den das eigenwillige Werk ihm doch zum Teil versagt.

Greifswald. Kurt Gassen.

---

Karl Scheffler: Form als Schicksal. Eugen Rentsch-Verlag, Erlenbach-Zürich und Leipzig 1939.

Wie verschieden Ansatzpunkt und Methodik auf dem Gebiet der Kunstbetrachtung gewählt sein mögen, ob es sich um die Schulung des Auges mit Hilfe der formal-ästhetischen Analyse handelt, ob die Gesetze der historischen Stilsprachen aufgezeigt werden oder ob ein Versuch gewagt wird, in den Gestaltungsprozeß des Werkes selber Einblick zu gewähren, — allen Kunsterziehern ist es darum zu tun, den Einzelnen weitgehend auf sich selbst zurückzuweisen, ihn zu überzeugen von der ihm eingeborenen, hochentwickelten Fähigkeit zum Erkennen und Werten der Kunstform, von dem unmittelbaren, gleichsam gottgegebenen Verhältnis, in dem jeder von uns steht zu den Werten des Schöpferischen. Erziehung zur Kunstbetrachtung bedeutet darum Erziehung der Selbstbeobachtung; wer gelernt hat, auf die feinen und sicheren Reaktionen seines Inneren, auf die Schwingungen seines seelischen Organismus hinzuhorchen, weiß, daß er über wunderbar feinfühlige Instrumente verfügt zum Erleben künstlerischer Eindrücke. Selbst das Geheimnis der schöpferischen Inspiration, der Entstehung des Werkes wird ihm nicht mehr so fremd sein: denn einen Abglanz jenes Gefühles, das den Künstler zum Schaffen nötigt, findet er in sich wieder beim Anschauen seines Werkes. So erkennt er sich als Beteiligten an dem ewigen Wechselspiel von Gefühl und Form, das den Künstler treibt, das Geistige in die sinnliche Form zu bannen und ihn, den Betrachtenden, dazu bestimmt hat, das Geistige zu erlösen aus der sinnlichen Form und wieder Gefühl werden zu lassen.

Die Erkenntnisse, die Karl Scheffler in seinem Traktat „Form als Schicksal“ vermittelt, gehen den Künstler in gleicher Weise wie den Kunstbetrachtenden an. Denn vom Schaffensprozeß selber, von Ausdrucks- und Gestaltungsweisen in den verschiedenen Gattungen der Kunst geht der Verfasser aus. Der Musik, der Dichtung, den bildenden Künsten werden nacheinander Kapitel gewidmet, die trotz eines gewissen Parallelismus im Aufbau, trotz mannigfaltiger Vergleiche und einleuchtender Analogien in sich geschlossene Abhandlungen darstellen, wodurch es möglich wird, Eigenart und Wirkungsbereich der einzelnen Kunstgattungen scharf voneinander abzugrenzen. Oft gelingt es dem Verfasser, das Wesentliche in ein paar

Wendungen von meisterhafter Knappheit zusammenzudrängen. An solchen Stellen überzeugt seine Darstellung mit der Unmittelbarkeit eines dichterischen Essays. Es zeigt sich einmal wieder, daß künstlerische Grundwahrheiten nicht nur einfache sind, sondern sich auch einfach ausdrücken lassen, wodurch ihre Wirkungskraft erneut und gesteigert erscheint.

Im Mittelpunkt des musikalischen Gestaltens steht für Scheffler das melodische Element. So unmittelbar entspringt das Melodische den eingeborenen Schwingungsgesetzen der Seele, des erregten Gemütes, daß man sagen könnte, schon das Kind bei seinen Sprechversuchen bilde unbewußt rhythmisierte Tonfolgen, die seinem Gefühl entsprechen, Musik sei nur deren Verdeutlichung und reinere Wiederholung, aus ihr spreche deshalb „die Weisheit der Natur der Dinge selber". Genial-naive Musiker übernehmen oft in unbefangenster Weise Klangfarbe, Betonung und Nuance des gesprochenen Wortes als Urbilder des Melodischen, die sie nach einer inneren Notwendigkeit übersetzen und steigern, bis sie zu klingen beginnen. Daß die echte Melodie nichts mit Willkür oder gedanklicher Konstruktion zu tun hat, beweist schon ihre unmittelbare und wunderbar nachhaltige Wirkung auf das Gemüt des Zuhörenden. Bei ihrer Erfindung war die im Künstler wirkende formbildende Kraft der Natur selber am Werk. Die Melodie leuchtet darum ohne weiteres ein, wie alles Natürliche einleuchtet, berührt zuweilen wie längst Vertrautes, schon einmal Erfahrenes und wird meistens mühelos aufbewahrt in der Erinnerung. Das Gedächtnis ist gleichsam ein Prüfstein für den Ursprünglichkeitsgrad der Melodie.

Dem Rhythmus ist die Melodie so innig verschwistert, daß kaum eines ohne das andere zu bestehen vermag. Wie jeder bloße Rhythmus zum Wechsel der Tonhöhe anregt, so birgt die reine Melodie das rhythmische Element schon in sich. Relativ spät ist die im Einzelton als Obertonreihe schlummernde und mitschwingende Harmonie entdeckt worden und mit ihr die Neigung der Melodie zur akkordischen Stützung. Auch hier handelt es sich nur um die Offenbarung eines von jeher vorhandenen harmonikalen Gesetzes des Tones, das auch seine Entsprechung im Gefühlsleben findet. Denn wie das menschliche Gefühl niemals „einstimmig", sondern mit assoziativen Stimmungen und Nebenklängen verbunden auftritt, so auch der musikalische Ton mit seinen Obertönen. Die Entwicklung hat aber allmählich zu einer solchen Vorherrschaft und Selbstherrlichkeit der Harmonik geführt, daß in der Fülle raffinierter Klangmittel, schillernder Akkorde und malender Dissonanzen die reine Melodie mehr und mehr unterzugehen droht. Bei einer solchen Lage der Dinge erscheint der Hinweis auf das unumstößliche Vorrecht der Melodik im Gesamtgefüge der Musik besonders wichtig. Nur ihrem Bereich entstammen jene wenigen, schicksalhaften Motive, jene ergreifenden Grundthemen, durch deren Abwandlung, Ausweitung, Wiederholung sich etwa die Dramatik einer Beethoven'schen Sinfonie zu entwickeln vermag. Die Melodie als eine der großen, vereinfachenden Ordnungen, in denen das menschliche Gefühl ausschwingt und sich erlöst, ist unsterblich und wird sich deshalb aus dem Bann der Harmonik wieder befreien, um aufzuerstehen in ihrer ursprünglichen Reinheit.

Was über die Melodiearmut der heutigen Zeit zu sagen ist, gilt in ähnlicher Weise auch, im Bereiche der Dichtung, vom Absterben der Handlung, die früher im Mittelpunkt des Gestaltungsprozesses stand, um mehr und mehr vom psychologisch-zuständlichen Element verdrängt zu werden. Demgegenüber sucht Scheffler den Sinn wieder zu wecken für die dem Dramatischen, Epischen und Lyrischen von jeher innewohnenden Gesetze und deren Unwandelbarkeit. Er tut es ohne dogmatischen Anspruch, aus spontanem, künstlerischem Gefühl heraus voll Verständnis für die eigenartige Grenzstellung unserer Zeit, für die es zwar kein Zurück zur Klassik

mehr gibt, wohl aber ein objektives Erkennen und Werten auch über die Möglichkeiten des eigenen Schaffens hinaus.

Ebensowenig wie die Melodie kann die Handlung erdacht werden, wenn sie Überzeugungskraft und innere Folgerichtigkeit besitzen soll. Der Dichter holt sie aus den Tiefen, vom Grunde der Menschheitserfahrungen bis hinauf an die Oberfläche seiner Zeit. Für ihn kann das älteste Motiv neu und unberührt sein. Freilich gehört zur Erfindung einer solchen, gleichnishaften Handlung, die ein Stück Welterleben spiegelt, nicht nur persönliche Begnadung, sondern auch eine günstige Gesamtsituation, „daß die Zeit reif sei". — „Die Phantasie der Menschheit kreist beständig um die gleichen Probleme." Geht man zu den Quellen zurück, so zeigt sich, daß die Auswahl der Motive zu jeder Zeit eine sehr beschränkte, wenn auch äußerst variationsfähige war. Innerhalb des Dramatischen: der ewig gültige Gegensatz zwischen Ich und Gemeinschaft, Trieb und Sittlichkeit, der sich auf alle Ebenen menschlichen Geschehens transponieren läßt, dann der Machtkampf, der Generationenkonflikt zwischen Vater und Sohn, schließlich die Tragödie des eigenmächtig handelnden Liebestriebes. Eine weitere Gruppe tragischer Helden, die besonders Shakespeare ausführlich behandelt hat, bilden die Außenseiter des Lebens, die von der Natur gekränkten Willensmenschen (Shylock, Richard III., Othello usw.).

Gerade in diesem Zusammenhang fällt auf, wie ergiebig und echt auch im psychologischen Sinne die aus der Handlung erwachsenden Gestalten sein können. Als Träger des Geschehens rücken sie gleichsam von selber auf den ihnen gemäßen Platz und sind in ihrem Wesen endgültig und richtig bestimmt. Bewußte Charakterdarstellung müht sich oft vergebens um das, was dem echten Dramatiker fast unverdient in den Schoß fällt. Denn — so sagt der Verfasser —, „was ein Mensch denkt, charakterisiert ihn nicht, denken läßt sich alles; erst sein Handeln in bestimmten Situationen sagt aus, wer und was er ist".

Wo die Handlung ihr Erstgeburtsrecht aufgeben muß und nichts weiter mehr darstellt als eine lose Verknüpfung in sich geschlossener Zustandsbilder, eine Perlenschnur poetischer Kostbarkeiten, verliert auch ihr Ausgang, der versöhnende und ausgleichende Schlußakkord alles Geschehens, seine tiefe Bedeutung. Der Glaube an eine sinnvolle Schicksalsführung ist zu manchen Zeiten so schwach geworden, daß der „gute Ausgang" als ein billiges und verlogenes Zugeständnis an die allgemeine Leichtgläubigkeit von vielen Dichtern verschmäht, und ein klangloser und ruhmloser Untergang als lebenswahrer empfunden wird.

Auch dem Epos — so meint Scheffler —, ist sein unausschöpfbares Thema gegeben in der Auseinandersetzung von Individuum und Gemeinschaft, von Held und Umwelt, die ihm oft feindlich gegenübertritt und die er später innerlich oder äußerlich überwindet. Ob dabei Odysseus in die Unterwelt steigend die Schatten der Vergangenheit beschwört oder ob der moderne Held eines Entwicklungsromanes in seiner eigenen Brust nach dem Ursprung seiner Qualen forscht, gilt gleich.

Über das Wesen der Raumkünste hat Scheffler seine Gedanken schon vielfach an anderer Stelle niedergelegt. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird der bildenden Kunst ein kürzer gefaßtes Kapitel gewidmet, das sich zunächst mit den Gesetzen der Statik, dem Element des Zuständlichen, des Existenziellen befaßt und die Gegebenheiten der raum-körperlichen Kunst mit denen von Musik und Dichtung vergleicht. Auch auf malerischem und plastischem Gebiet wird eine erstaunliche Einheitlichkeit der Motive über Zeiten und Völker hinweg festgestellt, die vom Beschauer um so müheloser erkannt werden kann, je besser er sich auf die Stil- und Formensprache des jeweiligen Zeitabschnittes versteht.

Unter Halbkunst versteht der Verfasser außer dem mit dem Schöpferischen

zu allen Zeiten eng verbundenen „legitimen" Kunsthandwerk auch jene zahlreichen Mischformen zwischen Kunst und dem Können einer hochentwickelten Zivilisation, wie sie als Alterserscheinung von Kulturen auftauchen. Was in diesem Zusammenhang von den künstlerisch-mechanisierenden Errungenschaften unseres Jahrhunderts, etwa vom Film, gesagt wird, verdient Beachtung.

Kennerschaft erwerben in Dingen der Kunst — so heißt es im letzten Kapitel „von den Gradwerten" —, bedeutet strenge Selbsterziehung, Beachtung der Formgesetze und Wertmaßstäbe, die unser eigenes Inneres uns vorschreibt. Das Organ des Wertungsvermögens in uns ist ein Instrument von objektiver Gültigkeit. Es reagiert über unser Bewußtsein hinweg, autonom, nach den Gesetzen des Universums gleichsam. Aus ihm spricht die Weltseele selbst. Doch gerade das uns Eingeborene erkennen wir am schwersten. In Worte gefaßt, klingt das Vertrauteste fremd. „Gott ist mir näher als ich mir selber bin", sagt Meister Eckehardt. — Nur eine unermüdliche Beschäftigung mit der Form wird dem Denkenden auch Klarheit geben über das Wesen der eigenen Seele. G. F. Hartlaub.

---

Leonhard Beriger: Die literarische Wertung. Ein Spektrum der Kritik. Halle, Niemeyer 1938. 149 S. kart. RM. 3,80.

Jegliche Beschäftigung mit Kunst ist mit Wertung verbunden. Welcher Kunst auch immer sich jemand genießend widmet, gewiß wird Art und Intensität und Ernsthaftigkeit solchen In-sich-Aufnehmens unendlich verschieden sein, stets jedoch wird am Ende irgendein Urteil über das betreffende Kunstwerk stehen, d. h. also wird, wie primitiv auch immer, eine Wertung vollzogen werden. Daher ist die Frage der Wertung auch stets eines der brennendsten Probleme aller kunstphilosophischen Erörterungen gewesen. Und zwar handelt es sich dabei zumeist um zwei mannigfach miteinander verknüpfte Problemkreise, einmal, ob kurz gesagt Gesichtspunkte der Form oder des Inhalts im Werturteil zu entscheiden hätten, und dann, ob dieses Urteil stets subjektiv-unverbindlich bleiben müsse oder ob es objektiv-allgemeingültig werden könne.

Das höchst reizvolle Buch des Züricher Privatdozenten Beriger über „die literarische Wertung" hat es mit Fragen aus beiden Problemkreisen zu tun. Behandelt es in der Hauptsache die Form-Inhalt-Frage im Sinn einer kritischen Abkehr von jeglichem Ästhetizismus literarischer Wertung, so widmet es doch auch der Geltungsfrage eingehende Betrachtungen. Den Hauptthesen des Verfassers wird man vorbehaltlos zustimmen können, nicht so unbedingt der Geltungsfrage, doch liegt auch das vielleicht nur an der Ausdrucksweise. „Ein Werturteil wird sinnlos, wenn es objektiv sein will", sagt B. einerseits, oder: „eine sogenannte objektive Würdigung eines Kunstwerkes gibt es nicht", andererseits muß er zugeben: „das Streiten über ästhetische Werte ist notwendig und sinnvoll" oder: „der Anspruch des ästhetischen Urteils auf Allgemeinheit ist die letzte und tiefste Rechtfertigung aller geistigen Auseinandersetzung über Kunstwerke". Hier scheint ein gewisser Widerspruch zu herrschen; denn wenn eine objektive d. h. allgemeingültige Würdigung eines Kunstwerks unmöglich ist, dann bestände also der Anspruch des ästhetischen Urteils auf Allgemeinheit nicht zu Recht, dann könnte er aber auch nicht „die letzte und tiefste Rechtfertigung aller geistigen Auseinandersetzung über Kunstwerke" bedeuten. Die vom Verfasser für diesen Widerspruch gegebenen Erklärungen und Begründungen erscheinen mir nicht unbedingt überzeugend.

Ich selbst habe in meinem Buch „Der absolute Wert in der Kunst" (1921) zu

diesen Fragen Stellung genommen, und wenn mir auch die umständliche Form jener Untersuchungen fremd geworden ist, so sind mir ihre sachlichen Ergebnisse auch heute noch maßgebend. Die Notwendigkeit, in der Kunstwertung zu einer Allgemeingültigkeit zu gelangen — die sich als psychologischer Zwang, wie ja auch Beriger zugibt, allem Reden über Kunst aufdrängt —, war für mich Ausgangs- und Mittelpunkt der Untersuchung. Ich fand sie erfüllt im sogenannten „absoluten Wert" des Kunstwerks, d. h. in einer gewissen — ich verwende hier absichtlich andere Ausdrücke als in jenem Buch — immanenten, sich ganz und gar „innerhalb" des Kunstwerks abspielenden und auch dort feststellbaren Zweckerfüllung. Daneben bestehen für mich die rein subjektive, genießerische Geschmackswertung und drittens die außerästhetische, kurz gesagt weltanschauliche Wertung. Ein Werturteil dieser beiden Schichten führt allerdings zu keiner „objektiven Würdigung", da es dort von psychologisch-subjektiven, hier von weltanschaulich-subjektiven Veranlagungen oder Überzeugungen abhängig ist. Dafür bezieht sich der, wie B. sagt, „Anspruch des ästhetischen Urteils auf Allgemeinheit" auch gar nicht auf diese beiden Urteilsschichten oder sollte es doch nicht tun, sondern eben auf jene Urteilsschicht, welche am Kunstwerk feststellen will, ob es die in ihm angelegten Absichten, das, was es will und meint, auch erfüllt hat. Das ist die Frage des „absoluten Wertes"; dieser Wert tritt mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit auf, seine Anerkennung kann man verlangen, um sie hat es Sinn zu streiten, er gilt, gleichgültig ob er von Bewußtseinswesen erkannt, eingesehen und daher anerkannt wird. Ich zweifle nicht, daß B. im Grunde Ähnliches vorgeschwebt hat, zudem berührt eine gewisse Abweichung gegenüber dieser Frage in keiner Weise das Hauptproblem seines Buches: aus welchen Elementen setzt sich die literarische Wertung zusammen und worauf kommt es bei ihr wesentlich an?

Es wurde schon gesagt, daß sich B.'s Erörterungen gegen einen Ästhetizismus in der literarischen Wertung wenden, wie wir ihn nach jahrzehntelanger Herrschaft endlich zu überwinden begonnen haben. Im Gefolge eines überspitzten l'art-pour-l'art-Standpunktes versuchten gewisse Kreise glauben zu machen, daß wie die Kunst überhaupt so auch die Dichtung nur aus sich heraus, will sagen aus rein künstlerisch-ästhetischen, formalen Gesichtspunkten zu verstehen und zu beurteilen sei. Hand in Hand mit diesem Bestreben ging ein In-Verruf-Erklären jeder literarischen Wertung aus inhaltlichen, lebens- und weltanschaulichen Momenten und die Verurteilung jeder Dichtung, die sich offen zur Erörterung und Pflege solcher Probleme bekannte, als Rückfall in (eben diesen Kreisen) verhaßte „Tendenzkunst". Da man aber den Inhalt der Dichtung doch schließlich nicht aus der Welt schaffen konnte, so ließ man ihn zu und bezog ihn in die eigenen Betrachtungen ein, soweit er unverbindlich-allgemein oder unverbindlich-persönlich genug war — dunkles Weltanschauungsgemurmel dort, Hypertrophie subjektivistischer Seelenzerfaserung hier, möglichst mit einem Stich ins Perverse —, bekämpfte ihn aber überall dort, wo er sich in gesunder Natürlichkeit und problemreicher Wahrheit den Fragen des wirklichen, praktischen Lebens in Familie, Gemeinschaft, Volk und Staat usw. zuwandte. „Nutzen" fürs Leben — wie plebejisch! — sollte der Adept solchen Ästhetizismus von der Dichtung auf keinen Fall haben. Es war wirklich hohe Zeit, daß für Kunstschaffen und Kunstgenuß die wahren Aufgaben wieder zur Geltung gebracht wurden. Letztlich wird es ja, vor allem in Bezug auf Dichtung, immer unverständlich bleiben, wie solche Irrlehre überhaupt soviel Boden hat gewinnen können, wo die einfachste Überlegung ihre ganze Haltlosigkeit enthüllen mußte. Jeder Dichter, jeder Schriftsteller will doch durch sein literarisches Werk seine Gedanken, Anschauungen, Grundsätze,

Überzeugungen verbreiten, will mit literarischen Mitteln die Leser für seine Ideen gewinnen, jeder Schriftsteller ist Agitator, Lehrer, Prophet seiner Lebens- und Weltanschauung. Und zwar geht dieses Was seiner Dichtung psychologisch und logisch dem Wie voran. Das, was er dichterisch übermitteln will, muß ihm zumindest im Grundsätzlichen und in großen Zügen, wenn auch gewiß nicht in jeder Einzelheit, sachlich bewußt sein, ehe er an die formale Gestaltung zum Kunstwerk herangeht. Und vor allem: dieser Gehalt wird dem Dichter die Hauptsache sein, ja ohne den Willen zum Gehalt würde er überhaupt nicht dichten. Freilich gibt es zwischen beispielsweise einem Goethe und einem beliebigen „Unterhaltungs"-Schriftsteller zahllose Grade und Umfänge von Willen zum Gehalt; grundsätzlich aber ist es jedem Schriftsteller darum zu tun, eigene Gedanken und Erlebnisse anderen Menschen mitzuteilen und dadurch aufbauend und im weitesten Sinne erziehend auf sie zu wirken.

So werden wir es sehr begrüßen, daß auch ein so kluges und feinsinniges Buch wie das von Beriger sich letzten Endes zum Primat des Gehalts bekennt. Denn wenn B. immer wieder eine Koordination von ästhetischer und außerästhetischer Betrachtungs- und Wertungsweise am Dichtwerk fordert — und diese Forderung ist auch uns selbstverständlich —, der Primat des Gehalts wird dadurch nicht angetastet. Nach B. bilden für die Dichtung und demgemäß auch für die Literaturwissenschaft Idee und Symbol in noch ganz anderem und weiterem Sinne die Grundbegriffe als für die anderen Künste und Kunstwissenschaften. Für Dichtung am wenigsten genüge etwa der im übrigen brauchbare und auch notwendige Organismusbegriff, vielmehr müsse zu ihm unbedingt der Begriff der Idee hinzukommen. Und zwar offenbare sich Idee in dreierlei Weise: erstens rational, gedanklich, geistig als Weltanschauung des Dichters, zweitens psychologisch, persönlich-existenziell als Ausdruck seines Charakters und Erlebens, endlich drittens ästhetisch, künstlerisch-formal als Gestalt-fordernde und gestaltende Kraft. Wie aber kaum betont zu werden braucht, bestehen diese drei Seiten dichterischen Schaffens nicht nebeneinander, sondern sind untrennbar eins. „Die Idee erscheint im Dichtwerk als Symbol". In diesem eigentlichen Sinne symbolisch sei unter den Künsten nur die Dichtung. Jede Dichtung gibt Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Daseins oder einer einzelnen Erscheinung des Daseins im Zusammenhang des Ganzen. Aus solchen Einblicken in das Wesen der Dichtung wird fraglos deutlich, daß nur eine Koordination, d. h. eine Beiordnung, Gleichstellung und Verbindung von ästhetischer und außerästhetischer Betrachtungsweise zu einer sachgemäßen, gerechten und vollständigen Beurteilung von Dichtungen führt. Von dem Charakter des Dichtwerks wie von dem des Beurteilers wird es dabei abhängen, ob bei der literarischen Wertung von ästhetischen oder von außerästhetischen Gesichtspunkten ausgegangen wird und ob diese oder jene dabei überwiegen. Erklären sich hieraus auch die oft so starken Abweichungen der Wertung, so ändert auch dies nichts an der Grundeinsicht und -forderung, daß nur eine gleichmäßige Beachtung ästhetischer und außerästhetischer Beurteilungsgesichtspunkte ein Dichtwerk voll erfassen und wesensgerecht bewerten läßt.

Diese grundsätzlichen Erörterungen weiß B. literargeschichtlich durch Heranziehung bekannter Dichtungen und Urteile über sie — letztere mehr aus dem Munde von selbst schöpferischen Menschen als von Literarhistorikern — einleuchtend genug zu belegen. Dazu beleuchtet er in feinsinniger Einzelbetrachtung — als „Spektrum der Kritik", wie es im Titel heißt — sowohl die ästhetischen Gesichtspunkte der Wertung (Erfindung, Sprache, Symbolik, Atmosphäre, Gattungsform) wie die außerästhetischen (Weltanschauung, Ethos der Persönlichkeit, religiöse und

nationale Momente), immer wieder aber betonend, daß nur deren Einheit der schöpferischen Einheit des Kunstwerks selbst Genüge tut. Berigers Buch ist ein beredter, überzeugender Anwalt höchst zeitgemäßer Betrachtungs- und Wertungsgrundsätze an literarischen Werken.

Greifswald. Kurt Gassen.

---

Walter Abendroth: Deutsche Musik der Zeitenwende. Eine kulturphilosophische Persönlichkeitsstudie über Anton Bruckner und Hans Pfitzner. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Bruckner und Pfitzner gehören zu den großen schöpferischen Repräsentanten des deutschen Musiklebens der Gegenwart. Bruckner ist zu Lebzeiten wenig verstanden worden, seine monumentalen Symphonien haben sich in ihrer wahren Bedeutung erst geraume Zeit nach seinem Tode weiteren Kreisen erschlossen, nachdem solang nur eine kleine Gemeinde ihnen den Weg bereitet hatte. An Pfitzner schieden sich schon vor dem Weltkriege die Geister: die einen sahen in ihm nur den Erhalter des Alten, Bestehenden und belächelten wohl gar seine Rückständigkeit, während eine andere — zahlenmäßig weitaus geringere Gruppe — sich freudig zu ihm bekannte und aus seinem reichen, vielseitigen Schaffen die Hoffnung auf eine Erneuerung der deutschen Musik schöpfte. Bruckner wie Pfitzner sind das Ziel wütender Pressekampagnen gewesen, und ihre Kunst wurde systematisch negiert und herabgezerrt. Pfitzner hat sich wiederholt in erfrischender Weise zur Wehr gesetzt und seine Meinung zum Ausdruck gebracht, während Bruckner den gegen ihn gesponnenen Intriguen ohnmächtig zusah und höchstens einmal — seinem obersten Landesherrn gegenüber — die Bitte aussprach, der Monarch möge doch dem Hanslik verbieten, so schlecht über ihn zu schreiben... Es wäre eine dankenswerte Aufgabe für einen Schriftsteller unserer Tage, den Kampf der beiden Musikheroen gegen Haß, Verleumdung und Unverstand ihrer Zeit zu schildern. Walter Abendroth hat sich jedoch ein ganz anderes Ziel gesetzt, er will Bruckner und Pfitzner als „zwei grundlegend einander ergänzende musikalische Ausdruckstypen deutscher Geistigkeit“ darstellen. Dabei soll ihm seine „kulturphilosophische Studie“ dazu dienen, sich selbst Rechtschaffenheit darüber abzulegen, daß ihm beide Meister trotz ihrer Gegensätzlichkeit in gleicher Intensität „erlebbar“ sind. Die Gegenüberstellung „polarer Ausdruckstypen“ ist in der Ästhetik und Kunstbetrachtung seit Wölfflin sehr verbreitet, sie hat zweifellos zu beachtlichen Ergebnissen geführt, doch sind ihre Gefahrenmomente sehr groß. Die Freude an der „Antithese“ führt leicht zu Verallgemeinerungen und endet leicht im Jonglieren mit abstrakten Begriffen. Auch Abendroth ist dieser Gefahr nicht ganz entronnen, zumal schon sein Ausgangspunkt zum Widerspruch reizt. Er betrachtet nämlich Bruckner und Pfitzner in ihrem Verhältnis und ihrer Stellung zum Christentum und findet dafür die Formel: „Bei Bruckner erwachsen Gestalt und Werk aus einem Äußersten von Gottversunkenheit, bei Pfitzner aus einem Äußersten von Ichversunkenheit.“ In Bruckner offenbart sich ihm der „absolute christkatholische Glaube“, in Pfitzner hingegen der „konsequent entwickelte protestantisch-eigenständige Persönlichkeitswert“. Die Darstellung dieser „beiden Pole deutscher Geistigkeit“ beansprucht allein ein Drittel seines Buches. Sie führt von der Reformation, über Rationalismus und Materialismus zum Idealismus und zur Romantik und beleuchtet die religionsphilosophischen Probleme von allen Seiten. Abendroth versucht also grundsätzlich,

seine These weltanschaulich zu fundieren, doch kann er es nicht ganz vermeiden, daß der Eindruck entsteht, hier werden zwei Musikerpersönlichkeiten in einen konfessionellen Gegensatz gestellt, der in dieser Form überhaupt nicht besteht. Aber auch jenseits aller Konfessionalität gesehen, sind „Gottversunkenheit“ und „Ichversunkenheit“ kaum als die polaren Gegensätze zu werten, als die sie uns Abendroth hinstellen möchte. Es wird kaum möglich sein, diese Begriffe auf das Schaffen anzuwenden, denn im Kunstwerke selbst lassen sie sich schwerlich trennen. Die aber nun einmal eingenommene Basis macht es notwendig, den Vergleich zu Ende zu führen. So wird denn in einem zweiten Kapitel das „Bild der Persönlichkeiten“ gezeichnet, in dem konsequent „katholisch“ und „protestantisch“ gegenübergestellt werden. Abendroth sucht auch hier nach möglichst „effektvollen“ Formulierungen, so wenn er Bruckner den „deutschen Dante“ nennt und Pfitzner mit „Meister Eckhart“, vergleicht oder an einer anderen Stelle „Franziskanische und faustische Natur“ konfrontiert. Bis auf das Privatleben der Meister — z. B. ihr Verhalten am Biertisch — erstrecken sich diese Betrachtungen, stets in einer sehr geistreichen, schillernden Sprache, die für den Augenblick gefangennehmen kann, auf die Dauer jedoch immer wieder den Zweifel nährt, ob hier mit richtigen Mitteln Kunstbetrachtung getrieben wird. Etwas positiver ist das dritte Kapitel zu werten, das nun endlich auch das künstlerische Werk der beiden Meister in die Betrachtung einbezieht. Hier offenbart Abendroth gründliche Einzelkenntnisse und wertet sie geschickt aus. Eine „Schlußbemerkung“ sucht die Deutung für das Gemeinsame der beiden Meister zu finden: Sie liegt nach Abendroth in „dem Urboden deutschen Menschentums, dem Boden wurzelhaft deutschen Fühlens und insofern dem Geiste deutscher Romantik“. Romantik und deutscher Geist ist ihm eins, und von der Romantik her erwartet Abendroth das Heil der künftigen deutschen Musik. Hier fragt man sich unwillkürlich nach dem Sinn des Buchtitels, der eine Betrachtung der „deutschen Musik der Zeitwende“ verheißt. Unter „Zeitwende“ wären wir gern geneigt, den großen entscheidenden Umbruch unseres Denkens, Fühlens und Wollens, wie ihn der Nationalsozialismus gebracht hat, zu verstehen, doch vermissen wir auch nur den kleinsten Hinweis darauf. Wenn nun auch vielleicht noch nicht die großen allgemeingültigen Musikwerke der neuen Weltanschauung geschrieben sind und wenn sich auch noch keine schöpferische Einzelpersönlichkeit heraushebt, so sind doch unendlich viele Kräfte am Werk, um das Neue vorzubereiten, daß man kaum eine Äußerung Abendroths versteht, der in den gegenwärtigen Bestrebungen nur eine „steuer- und kompaßlose Irrfahrt nach einstweilen unbekannten Zielen“ sieht. Die „Ziele“ sind den Schaffenden unserer Zeit durchaus nicht so unbekannt — ich nenne nur etwa das eine große: Erneuerung der Musik aus dem völkischen Geist —, und auch die Wege dahin sind schon von tüchtigen Pionieren bereitet. In dieser neuen deutschen Musik werden „konfessionelle Fragen“ jedenfalls keine wesentliche Rolle mehr spielen. Das Werk Bruckners und Pfitzners steht aber auch so turmhoch über ihnen, daß sie kaum zur Diskussion gestellt werden sollten.

Berlin. Hans Fischer.

---

Friedrich Knorr, Die mittelhochdeutsche Dichtung. Eugen Diederichs Verlag, Jena 1938.

Die beste Anerkennung dieser so entschlossen zusammengefaßten als eindringlich und in geschmackvoller sprachlicher Prägung ihren Weg verfolgenden Darstellung möchte uns die erscheinen, daß jeder Leser auf das nachdrücklichste sich

veranlaßt fühlen wird, die mittelhochdeutschen Dichter und Dichtungen selbst sich wieder zu vergegenwärtigen. Knorr, fußend auf der gewaltigen Vor- und Mitarbeit der Germanistik, setzt sich zum Ziel, mit seiner Deutung als einer bewußt neuen der Wesenserschließung mittelhochdeutschen Dichtens entschieden näher zu kommen. Die Untersuchungen Knorrs über Wolfram, Hartmann von Aue, Gottfried und das Nibelungenlied sehen als innersten und entscheidenden Gedanken der dichterischen Werkwelten das Verhältnis des einzelnen zu seinen Mitmenschen, die Fragestellung nach dem Sein des Individuums in Gemeinschaft, der Ichformung und der Gemeinschaftsforderung. Die Darlegungen Knorrs zeigen sich als außerordentlich eindrucksvoll und nahen zweifellos dem ganzen geistesgeschichtlichen Fragenkreis von eben der Seite aus, die unserer nationalsozialistischen Gegenwart die entscheidende ist.

Was Knorr bietet, ist eine Beleuchtung der Gehalte dieser Dichtungen; doch — was nun die Leser dieser Zeitschrift wohl als ein ihnen insonderheit am Herzen Liegendes angeht — bleibt er die Erwägung dessen, daß jene Künstler unserer mittelhochdeutschen Blütezeit eben Dichter, das heißt also im Werkstoff der Sprache formende Gestalter sind, auf weite Strecken schuldig. Am ehesten wird noch auf die Kompositionskunst des Nibelungenlieddichters abgehoben; aber Gottfrieds Gedicht — ohne Nachweis — als glänzend geformt zu charakterisieren, die Preisgabe der geschlossenen Form des Gedichts anzuzeigen, ohne sie oder die berufene Klarheit und Schönheit der Form darstellend zu erhellen, reicht nicht aus, wie wir auch die Form des Parzival oder der Hartmannschen Gedichte als die von Sprachkunstwerken beschrieben vermissen.

Knorr nennt sein Buch „Die mittelhochdeutsche Dichtung“ und erstrebt eine sicherlich notwendige ganzheitliche Betrachtung. Tatsächlich interessieren ihn aber nur die ethischen Seiten an den Weltbildern der Dichter oder Gedichte, nicht die künstlerischen Gesetze und Ergebnisse ihres Sprachgestaltens. Der Verfasser sieht in solcher Forderung wohl allerdings ein Verhaftetbleiben im bloß Ästhetischen (vgl. S. 110!) und will — mit vollem Recht! — selbst zum eigentlichen Dichterischen vorstoßen. Ist aber das Ethische schlechthin (schon) das Dichterische? Tatsächlich gibt Knorr nur eine Darstellung der ethischen Überzeugungen der Dichter, ohne nun weiter zu zeigen, daß hier nicht systematische Ethiker oder kulturpolitische Denker, sondern Künstler der Sprache am Werke waren. Wenn vielfach frühere Kunstgeschichtsschreibung etwa die mittelalterliche Kunst rein formal und damit verarmt ästhetisch betrachtet hat und des zugrunde liegenden Weltbildes und der seelischen Gesamthaltung zu wenig oder gar nicht achtete, so darf heutige Dichtungsgeschichte nicht bloße Haltungsgeschichte vom Ethischen her vermitteln, ohne einen Wesenswert ihres Gegenstandes wie der eigenen Forschensweise zu vernachlässigen.

Dieser Einwand soll unser Verpflichtetsein gegenüber der Fülle an Belehrung, das wir dem Verfasser schulden, nicht im geringsten mindern, sondern nur aufzeigen, daß uns *ein* wesentliches Moment der literatur- und sprachkunstwissenschaftlichen Betrachtung — aber immerhin ein *wesentliches* — nicht zureichend oder gar nicht berücksichtigt erscheint. So wenig Technik allein einen wahren Künstler macht, so wenig beweist ein ethisch hochstehendes Weltbild einen Dichter. Dort ergibt sich allerbestenfalls ein raffinierter Kunstgewerbler, ein gewandter Reim-Schmied, hier ein Mahner vor seiner Zeit. Daß der Dichter ein Eigener sei und warum, das muß jedes Ausdeuten seiner Leistung nachzuweisen versuchen. Knorr spricht aber nur von den Weltbildern und überwiegend ihren ethischen Fragestellungen.

Diese Einschränkung abgerechnet, lehrt das Knorrsche Buch, vertraute Gegenstände neu oder um ein Beträchtliches vertieft sehen. Vor allem wird man mit aufmerksamster Teilnahme erwarten, was eine künftige Veröffentlichung über die mittelhochdeutsche Lyrik, vorzüglich den wieder einmal ungeheuerlich zeitnahen Walther zu sagen haben wird, und wie überdies angekündigtermaßen Knorr das Verhältnis der Handschrift C zu B des Nibelungenliedes gerade haltungsmäßig auslegen wird.

Daß der Diederichsche Verlag in diesem Zusammenhang neben neuen wissenschaftlichen Bemühungen die Frage der neuhochdeutschen Übertragungen mittelalterlicher Dichtwerke in tätige Fürsorge zunehmen begonnen hat, ist aufs freudigste zu begrüßen. Hoffentlich treten gute Früchte recht bald an den Tag. Denn dann erst kann diese hohe deutsche Kunst unseres Mittelalters und ihre neuzeitliche Auslegung wirklich dem deutschen Volk (und nicht bloß Fachkreisen) und der deutschen Jugend fruchtbar nahe gebracht werden. Dann reden die Dichtungen einigermaßen doch selbst, und die kundig liebenden Deuter mögen sie erhellen. Knorrs Darstellung ist ein wichtiger Beitrag.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Siegfried Fuchs: Die griechischen Fundgruppen der frühen Bronzezeit und ihre auswärtigen Beziehungen. Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1937 (Neue deutsche Forschungen, Abt. Archäologie, Bd. 1). 157 S., 15 Textabb., 12 Tafeln.

Die vorliegende Untersuchung sieht ihr letztes Ziel darin, die Indogermanisierung Griechenlands aufzuhellen und genauer, als es bisher möglich war, zu bestimmen, wie die Eingliederung der vorindogermanischen Bewohner des griechischen Festlandes in die indogermanische Völkerfamilie vor sich gegangen ist. Insbesondere versucht der Verfasser das früheste Auftreten indogermanischer Stämme auf griechischem Boden näher festzustellen, womit die Fragestellung der Arbeit zeitlich auf die ausgehende Jungsteinzeit und die erste Metallzeit, räumlich in erster Linie auf das griechische Festland und die unmittelbar anstoßenden Länder eingegrenzt wird. Diese Grundfrage wird überall mit rein archäologischen Mitteln zu beantworten versucht, d. h. mit Hilfe der Bodenforschung. Deren Voraussetzung in diesem Zusammenhang ist aber, daß sich bestimmte archäologische Hinterlassenschaften sicher auf bestimmte Volkstümer zurückführen lassen. So selbstverständlich es nun einerseits ist, daß sich Wesen und Charakter der Rassen und Völker stets in ihrer Kunst wie auch in allen ihren anderen kulturellen Leistungen ausdrücken, so schwierig ist es andererseits, bei den vielfältigen Beziehungen, welche Stämme und Völker immer und überall in der Geschichte miteinander verbinden, im Einzelfalle bestimmte Formmerkmale ganz bestimmten Volksstämmen zuzuordnen, wenn nichts anderes als nur die kulturelle Hinterlassenschaft gegeben ist. Es darf daher als ein Hauptvorzug des vorliegenden Buches bezeichnet werden, daß die archäologisch-ethnische Gleichung, der Rückschluß vom archäologischen Material auf die Menschen, deren Händen es entstammt, stets mit Vorsicht und Behutsamkeit, aber auch ohne übertriebene Ängstlichkeit vorgenommen wird. Die Untersuchung verläuft im einzelnen so, daß im Anschluß an Menghin drei Kulturkreise unterschieden werden, die alle drei an der Gestaltung der frühhelladischen Keramik beteiligt sind. Es sind dies erstens der vorderasiatisch-ostmediterrane Stadtkulturkreis, dessen Zentren in Kreta und Kleinasien zu suchen sind; seine archäologische Leitformen sind die Schnabeltasse und ähnliche geschnäbelte Gefäße; kulturell wird er gekennzeichnet durch Schiffahrt, Handel,

städtische Lebensform, Kenntnis des Steinbaus. Die ihn tragende Bevölkerung muß von triebhaft-sinnlicher, naturnaher Veranlagung und friedfertigem Charakter gewesen sein; sie kann eindeutig als vorindogermanisch bestimmt werden und ist wohl vorderasiatischer Herkunft. Zweitens läßt sich der Kulturkreis der donauländisch-mitteleuropäischen Bandkeramik abgrenzen, dessen Träger seßhafte, unkriegerische Bauern waren; F. hält sie aus guten Gründen ebenfalls für vorindogermanisch und schließt sich damit der heute vorherrschenden Meinung an, nach der die Bandkeramiker keine Indogermanen gewesen sind. Den dritten Kreis bildet die nordisch-mitteleuropäische Streitaxtkultur, welcher die Schnurkeramik zuzuordnen ist. Die archäologische Leitform dieses Kreises innerhalb der von F. untersuchten Zusammenhänge bildet eine zweihenklige Amphora, meist mit Tannenzweigmustern ornamentiert, deren von F. vorgeführte Exemplare in seltener Eindringlichkeit den Anteil der nordisch-indogermanischen Schnurkeramik an der frühhelladischen Kunst beweisen. Diese Streitaxtleute müssen nämlich Indogermanen gewesen sein. Ihre Gefäße zeichnen sich durch einen klaren, gesetzmäßigen Aufbau und durch ein tektonisch-gebundenes, rein lineares System der Ornamentierung aus, darin völlig abweichend von den weich-verfließenden, alle Übergänge verschleifenden und die Oberfläche mit kurvenreichen Mustern überspielenden ostmediterranen und bandkeramischen Arbeiten. Die Schnurkeramiker müssen nüchtern und sachlich der Welt gegenübergestanden haben, ohne Neigung zur schweifenden Phantasie, doch von großer konstruktiver Begabung und mathematischer Klarheit des Denkens. Die Einzelgräber in Steinkisten sind für sie ebenso bezeichnend wie die steinernen Streitäxte, die auf ein ausgesprochenes Kriegervolk, das mehr von seinen Herden als vom Ackerbau lebte, schließen lassen.

Die drei Kulturkreise werden nach der Formensprache ihrer Gefäße sowie nach ihrer allgemeinen Kultur beschrieben und die verschiedenen Anteile, die sie an der frühbronzezeitlichen Kunst des griechischen Festlandes haben, herausgeschält; diese frühbronzezeitliche Kunst wird also mit andern Worten in drei verschiedene Gruppen von Form- und Kulturmerkmalen aufgespalten und an je einen der drei Kulturkreise, die an sich zunächst ja außerhalb Griechenlands beheimatet sind, angeschlossen. Dabei ergibt sich, daß überall der ostmediterrane und in zweiter Linie der bandkeramische Kreis (beide sind eng miteinander verwandt) die Grundlage der frühhelladischen Kultur gebildet haben, welche dann überlagert wurde von der indogermanischen Streitaxtkultur, deren Träger im Laufe der frühen Bronzezeit nach Griechenland hinein vorgestoßen sein müssen. Von dem indogermanisch bestimmten Erscheinungskreis der frühhelladischen Kunst führen dann zwanglos Wege zu der mykenischen wie zu der geometrischen Kunst und Kultur, die als bereits vorwiegend indogermanisch bestimmte, d. h. griechische Kulturen bezeichnet werden können. Ein weiteres Ergebnis der vorliegenden Schrift besteht darin, daß der Beginn der indogermanischen Einwanderung nach Griechenland früher, als man bisher annahm, angesetzt werden muß, nämlich schon um 2300 statt um 1900. Ferner muß die Indogermanisierung als ein nur allmählich verlaufender, sich lange hinziehender Prozeß vorgestellt werden; in kleinen Trupps und nicht in zusammenhängenden Stämmen müssen die Streitaxtleute eingewandert sein. Das aber legt die Annahme nahe, daß die Ausbildung der griechischen Stämme erst in Griechenland selbst durch die Einwirkung der ethnisch verschiedenen Unterschichten erfolgt ist. — Die sorgfältige und außerordentlich klar ausgebreitete Untersuchung, deren übersichtlicher Aufbau das leider fehlende Register einigermaßen ersetzt, darf als eine vorbildliche und für die hier angeschnittenen Fragen wegweisende Leistung bezeichnet werden. Sie eröffnet uns in einen der interessantesten und welthistorisch wichtigsten Vorgänge viel

genauere Einblicke, als wir sie bisher besaßen, und schlägt außerdem eine wirklich tragkräftige Brücke von der Archäologie zur Prähistorie. Christian Töwe.

---

Hans Vogel: Deutsche Baukunst des Klassizismus. Verlag Gebr. Mann, Berlin 1937.

Über der Mitte des Brandenburger Tores erhebt sich wie zur Krönung des Bauwerks ein stufenartig vorbereiteter Sockel, der Schadow's prächtiges Viergespann trägt; die Wucht der Bauglieder erscheint nach dem Zentrum des Tores hin gesteigert, die Säulen der Schauwand streben leicht und schlank in die Höhe: barocke Nachklänge wirken noch fort in Langhans' 1793 vollendetem Monument. Doch werden sie stark gedämpft und ihres „musikalischen" Schwunges beraubt durch den blockartig-lastenden Aufsatz über dem Gebälk und durch die isolierende Wirkung der zwischen den einzelnen Durchfahrten angebrachten Reliefwände. Eine neue, feierlich-ernste Baugesinnung zeigt sich, die zur Zurückhaltung drängt, zur monumentalen Massierung und Vereinfachung des Formenvorrates: die Baugesinnung des Klassizismus.

Verfolgen wir die Stilentwicklung dieser Jahrzehnte, die schließlich das barocke Ganzheitsgefüge sprengt und zum Hochklassizismus der Jahrhundertwende führt, zunächst unter rein formalen Gesichtspunkten, wie es der Verfasser in dem ersten Hauptkapitel seines Buches „Architektur als sinnliche Formvorstellung" unternimmt, so finden wir, besonders in den Schloßbautypen dieser Zeit, eine ganze Reihe reizvoller Zwischenformen, die man als Ausdruck eines vom Schwulste geläuterten, veredelten Barockes ebensogut ansprechen könnte wie als Äußerungen eines neuartigen, schlichteren und strafferen Gestaltungswillens. Im Norden zuerst setzen sich die Bauprinzipien des Klassizismus, das Streben nach Klarheit und Reinheit der Körperform, nach Lösung der Bauglieder aus der gegenseitigen Durchdringung in deutlicheren Formen durch. Der Drang nach monumentaler Größe und Einförmigkeit geht so weit, daß man immer häufiger einfachste, stereometrische Formen beim Entwurf ganzer Gebäudekomplexe zugrunde legt, und die in sich geschlossenen Massen oft durch Verzicht auf jegliche Schmuckform zu geradezu pathetischer Gesamtwirkung steigert. Während sich die Grundgebilde des Zylinders, der Pyramide und Halbkugel mehr für Mausoleen und Denkmäler ohne konkrete Zweckbestimmung eignen (die Baumeister des Klassizismus haben mit besonderer Vorliebe derartige Aufgaben behandelt), findet man im ideal proportionierten Rechteckskörper, wie ihn der griechische Tempel darstellt, ein Vorbild, dessen Verwendungsmöglichkeit fast unbegrenzt erscheint und das im übrigen allen Forderungen des Zeitgeschmackes in hervorragender Weise entspricht. Friedrich Gilly läßt in seinem Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen den dorischen Peripteros in vereinfachter, vom Ornament gelöster Gestalt wieder erstehen.

Betrachten wir nun Bauwerke, denen ein bestimmter Zweck zugrunde liegt, so zeigt sich, daß der Drang nach monumentaler Schlichtheit sich schon durch die Erfordernisse der Innengestaltung oft nicht aufrecht erhalten ließ. Außerdem wirkte der Vorliebe zur Vereinheitlichung des Gesamtkörpers ein anderer Wesenszug der klassizistischen Baugesinnung entgegen: der Zug nach Verselbständigung der Einzelform. So kommt es, daß Gebäude, die sich von außen zwar als einheitliche Gebilde mit säulengeschmückter Schauwand darstellen, wie beispielsweise Klenzes Glyptothek oder Schinkels Altes Museum, in ihrem Inneren zusammengesetzt sind aus einer Vielzahl von Einzel-Räumen und Zellen, die mit der Grundform nur in lockerer Verbindung stehen. Oft genug wird die organische Entfaltung des Bauwerkes aus sich

selbst heraus ersetzt durch ein bewußtes Nebeneinanderstellen, Ineinander-Schachteln von Teilen, die ihr Eigendasein führen.

Schon in dem einleitenden Kapitel über „Das Vorspiel in der Gartenkunst“ hat der Verfasser einleuchtend dargestellt, wie weitgehend die Gestaltungsweise des Klassizismus durch ein mehr literarisches, nicht eigentlich bildkünstlerisches Element beeinflußt wurde. Ebensowenig wie die Baukunst dieser Epoche läßt sich der von England stammende landschaftliche Gartenstil mit seinen malerischen Effekten, Grotten, Hügeln, geschlängelten Wegen, der den geometrisch-axialen Barockgartenstil rasch und endgültig verdrängt, allein aus einem Wandel des Form-Geschmackes erklären. Vielmehr erweist sich in beiden Fällen der Einfluß des Gefühlslebens und dann auch der philosophischen Reflexion auf den künstlerischen Schaffensprozeß als so gewaltig, daß er bei einer eingehenden Betrachtung der einzelnen Denkmäler auf keinen Fall außer acht gelassen werden darf. Der Verfasser hält mit Recht den methodischen Weg, Bauwerken dieser Epoche allein von ihrer räumlich-körperlichen Erscheinung her gerecht zu werden, für unzureichend; er rückt ab von der formalen Einstellung, wie sie einige aus der Wölfflin-Schule stammende Schriften über dies Thema sowie auch A. Grisebach in seinem Werk „Die Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts“ vertreten haben. Bester Beweis dafür, daß es tief innerliche Veränderungen sind, welche den „naturhaften“ Stil des englischen Gartens sowohl wie die „Natürlichkeit“ des antiken Baugeschmacks zugleich hervorbrachten („Regellosigkeit“ und Gesetz, also äußerlich Divergentes, aus einem und demselben inneren Bedürfnis!), scheint uns die Tatsache, daß genau gleichzeitig mit diesen Umschwüngen in der bildenden Kunst und offenbar wiederum aus den gleichen Wandlungen des Zeitgeistes heraus in der Musik der kontrapunktisch-polyphone Stil zu Ende ging und das neue cantable Melodiewesen sich durchsetzte. Ungefähr entsprach dem auch im rhythmischen Element der Dichtung die Abschaffung des Alexandriner-Versmaßes zugunsten des Jambus. —

In dem Kapitel „Architektur als Ideendarstellung“ beweist uns der Verfasser, daß niemals allein die schöpferische Formphantasie aus sich heraus diesen „Stil“ hätte bilden können, der nebeneinander Formen der verschiedensten Epochen und Gegenden verwendete, der vor allem zwar der Antike huldigte, der aber andererseits auch in voller Unbefangenheit die Gotik wieder auferstehen ließ, ja sich sogar orientalisierender Formen bediente, wenn es der Bedeutung des Dargestellten entsprach. Das Auftreten eines weitgehenden Eklektizismus in dieser philosophisch so gesinnungsreinen und ethisch so überaus ehrlich schaffenden Epoche deutscher Baukunst läßt sich nur erklären aus dem tief empfundenen Glauben der Zeit, daß man durch Baugestaltung Gedankliches und Stimmungsmäßiges (also Literarisches und Musikalisches!) zum Ausdruck bringen könne, daß sich auch erhabenste weltanschauliche Ideen im Gegenständlichen der Architektur verkörpern ließen. Dabei spielt die neuerwachte Schwärmerei für die überlieferten Werte der Vergangenheit und das Eigentumsrecht an ihnen eine wesentliche Rolle. (Man denke auch an die damals erstmalig planmäßig durchgeführte Denkmalspflege und die mannigfaltigen Rekonstruktionsarbeiten an gotischen Kirchen usw.)

In theoretischen Abhandlungen aller Art haben die großen Baumeister der klassizistischen Epoche immer wieder den reinen Bedeutungswert ihrer Schöpfungen betont und die Idee, die in einem bestimmten Werk ihren Ausdruck finden soll, eindeutig festgelegt. Mit dem Griechischen verbanden sie Begriffe der Gesinnungsgröße, des Heroisch-Männlichen und Hoheitsvollen; das Gotische entsprach mehr dem Schweifend-Romantischen, dann auch der Sehnsucht nach Wiedererweckung mittelalterlicher Frömmigkeit, weshalb es vielfach für Kirchenbauten Verwendung fand. Zuweilen

wurden geradezu kunstpädagogische Zwecke mit der Errichtung eines Bauwerkes verfolgt. Der Betrachter sollte nicht mehr naiv an das Kunstwerk herantreten und sich seiner Formenschönheit und Zweckmäßigkeit erfreuen; durch die Anschauung sollten vielmehr in ihm ethisch hochwertige Empfindungen und Vorstellungen wachgerufen werden.

Die anspruchslosere Gattung der „ökonomischen" Architektur dieser Zeit berührt uns heute gerade darum so viel einheitlicher und „stilvoller", weil sie allein in ihrer Bauweise auch den Erfordernissen der Zweckmäßigkeit Rechnung trug. Bei den repräsentativen Gebäuden der sogenannten „Prachtarchtitektur" dagegen ließ sich das ideele Grundmotiv oft genug nicht mehr mit den praktischen Notwendigkeiten und Konstruktionsgesetzen vereinen. Aus diesem Grunde konnten so viele der großartigsten Projekte nicht verwirklicht werden, unter anderem auch Gilly's Friedrich-Denkmal, für das er auch in seinen äußeren Ausmaßen eine materiell kaum mögliche Größe gefordert hatte, die der geistigen Größe des „König-Kolosses" entsprechen sollte. Unter der großen Anzahl undurchgeführter Entwürfe finden wir vieles, was dem Traum näher als der Wirklichkeit steht.

Schließlich führte die mangelnde Rücksicht auf reale Gegebenheiten und Sonderzwecke der einzelnen Gebäudegattungen zu der sonderbaren formalen Angleichung von Bauwerken verschiedenster Bestimmung, wie Museen, Parlamentsgebäuden, Kirchen, Theater usw. Immer mehr verblaßte der eigentümliche, zweckbestimmte Charakter vor der gleichmachenden Kraft der Abstraktion. Und nicht nur mit den konstruktiven Gesetzen, auch mit den Möglichkeiten und Forderungen des Bau-Materials gerieten die Vertreter der „Ideendarstellung" gelegentlich in Konflikt, trotzdem sie sich selber ausdrücklich gegen Verstöße dieser Art gewendet haben.

In seinem Schlußkapitel weist uns der Verfasser darauf hin, daß die üblichen Stilbezeichnungen für diese Epoche „Klassizismus und Romantik" aus dem Gebiete der Literatur entlehnt sind, also bezeichnenderweise aus der Welt der Inhalte stammen, die der bildenden Kunst schließlich zum Verhängnis werden mußte. Als sie sich verleiten ließ, aus ihrem intellektuellen und sentimentalischen Hang heraus gegen die ewigen Gesetze der Form zu verstoßen, wurde sie, ohne es zu wollen, zum Vorläufer der verantwortungslosen Baugesinnung des späteren 19. Jahrhunderts und der darauffolgenden Gründerzeit. G. F. Hartlaub.

---

F. Horb: Das Innenraumbild des späten Mittelalters. Seine Entstehungsgeschichte. Max Niehans Verlag, Zürich und Leipzig. 1938.

Das spätmittelalterliche Innenraumbild unterscheidet sich von dem modernen Innenraumbild dadurch, daß das Außen, das dem Innen entspricht, stets mitgesehen und mitgegeben wird. Diese Form liegt am Ende des Ducento fertig vor und hält sich bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Der Verfasser weist nach, daß diese eigenartige Form der Raumdarstellung sich nicht als malerisch verdichtete geometrische Konstruktionsversuche deuten läßt, sondern daß das Zusammensehen beider Ansichten sich eindeutig aus einer Übernahme und Fortentwicklung hellenistisch-römischer Architekturmalerei erklärt. An der Fortentwicklung sind vor allem auch die zeitgenössischen Einrichtungsgegenstände architektonischen Charakters beteiligt, bis endlich die gemalte Architektur sich der wirklich gebauten mehr und mehr angleicht, ohne jedoch den Kasten-Charakter, die Zusammensicht von außen und innen aufzugeben. Man wird den Zusammenhang mit der hellenistisch-römischen Malerei nicht bestreiten. Offen und des Nachdenkens wert aber bleibt die Frage: was für ein Stilempfinden steckt denn nun eigentlich hinter dieser von 1290—1430 reichenden,

so geschlossenen Form des Sehens, die plötzlich aus einem doch schon vorher vorhandenen Erbgut etwas so Neues und Eigenartiges machen konnte?

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

H. Hoffmann: Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. Die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts. Zürich/Leipzig, Verlag Gebr. Leemann u. Co. 1938.

Da der Verfasser nicht nötig hat, sich mit dem Problem Manierismus als Stil herumzuschlagen, sondern sich hier auf eine vorangegangene breite Literatur stützen kann, fällt ihm die angenehme Aufgabe zu, einmal wieder ein Sondergebiet des Manierismus in Bearbeitung nehmen zu können, ohne sich wie früher bei diesem Thema erst weitläufig entschuldigen zu müssen. Der Ausgangspunkt aller Betrachtungen über den Manierismus war von je die Kunst Mittelitaliens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der Hauptsache Plastik und Malerei. Man hat die Architektur nicht ganz vergessen, aber man hat sie vernachlässigt und ihre Darstellung immer etwas zurückgeschoben. Diese Lücke füllt der Verfasser aus. Und es ist erstaunlich, wie bei dieser Rückkehr des Problems zu seinem Ausgangspunkt nunmehr all die so lang verstopften Quellen sich als springend erweisen, wie genußreich und gar nicht mehr peinlich und bedrückend sich auf der Basis einer neuen Erkenntnis die Beschäftigung mit Bauten des Ammanati, des Vignola, des Peruzzi usw. erweist, wie von hier aus aber auch die Menschen der Zeit — gemalt oder gemeißelt — sich einschichten lassen. Wie dieser Stil Manierismus formuliert wird — hier als Raumflucht gegenüber dem Ruheraum der Hochrenaissance und dem gestauten Raum des Barock — ist im Grunde gleichgültig. Die Definition ist meist nur Ausgangspunkt zur Umgreifung eines viel komplexeren Vorgangs. Es ist eine kunsthistorische Mode, alle Dinge allein vom Raum (eingeschlossen das Licht) her begreifen zu wollen. Man kann als Überleitung zur Literatur und Musik ebensogut den Zeitfaktor (Dauer, Augenblick und zeitlose Schwebe) daneben setzen. Einerlei — alle Wege führen hier nach Rom.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

F. Hübner: Maria auf der Mondsichel. Ihre Darstellung im Spiegel von Kunst, Kultur und Weltanschauung. Verlag Karl Ulrich u. Co., Berlin-Nürnberg 1938.

Die mehr literarische als ikonographische Studie bemüht sich nachzuweisen, daß die Identifizierung der apokalyptischen Jungfrau mit Maria eine späte Deutung ist, daß in der Offenb. Joh. 12 unter der Frau auf der Mondsichel die „Gemeinde der Christen" gemeint sei. Daß Maria in der Mandorla als Symbol der katholischen Kirche ihre größte Verbreitung stets in Zeiten des Kampfes findet, überzeugt nicht völlig. Die größte Fülle der Darstellung, nämlich im deutschen Schnitzaltar, liegt vor der Zeit reformatorischer Ideen und hängt eng eben mit dieser Mode der Flügelaltäre zusammen, deren Verbreitung und Beliebtheit so ungeheuer war, daß man in katholischen Ländern auch nach der Reformation sich nicht von dem gewohnten Anblick trennen wollte. In dem representativen Gefüge des Schnitzaltars aber erscheint die feierlichere Maria in der Mandorla so sehr am Platz, daß man meint, sie sei eigens für diesen Kosmos geschaffen. Gerade während der Reformation treten die mehr mütterlichen Typen stärker in den Vordergrund.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

G. Weise: Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien. Max Niemeyer Verlag, Halle 1939.

Eine der glücklichsten wissenschaftlichen Methoden, um geistesgeschichtliche Zusammenhänge darzustellen, ist das Heranziehen und Durchleuchten der Lieblingsausdrücke der Zeit. Denn es ist nicht so, daß jedes Wort zu allen Zeiten gleich häufig, vor allem aber, daß es in der gleichen Bedeutung gebraucht wird. Vorzüglich das Adjektiv wird bei einer Vergleichung verschiedener Gebiete künstlerischen Schaffens im Vordergrund stehn, denn was in der Dichtung geschildert wird als sanft, hell, graziös, fein, das können wir in der zeitgenössischen Plastik und Malerei nachweisen und nacherleben.

Aber nicht nur in der vortrefflichen Methode liegt die Bedeutung des in konsequenter Fortsetzung voraufgegangener Aufsätze gebauten Werkes, sondern vor allem in der energischen und nun wohl endgültigen Lösung einer immer wieder in Angriff genommenen Aufgabe: der Absetzung des 14. Jahrhunderts von dem 13. als weltanschaulicher Wandel, nicht nur als vereinzelte Strömung, sondern auf allen Gebieten des geistigen Lebens.

Es wird nicht mehr viel Forscher geben, die noch an ein stetiges Vorwärtsschreiten in gerader Linie vom frühen Mittelalter bis zur Renaissance und ihrem Ideengehalt glauben, eine solch gründliche Darstellung auf breitester Grundlage hat das Problem jedoch bisher nicht gefunden. Die Fülle von angeführten Textstellen, vor allem die ausgezeichneten Exkurse und Anmerkungen bedeuten in diesem Fall keine Belastung, sondern sind der eigentliche Bestand des Werkes.

Demgegenüber sei es erlaubt, in bezug auf den darstellenden Text auf einige Dinge hinzuweisen, in denen die Forschung heute großenteils anderer Gesichtspunkte sich bedient. Warum bedarf es bei einer so breiten Entfaltung einer Zeitströmung noch der Erklärung durch ein nationales Element? Ist diese neue Weltanschauung wirklich nichts anderes als „nordfranzösischer Einfluß"? Oder ist sie nicht vielmehr ein gleichzeitig oder nahezu gleichzeitig überall sich abwickelnder Stil? Es ist sehr wesentlich, hier Stil statt Einfluß zu setzen, denn das „Französische" stellt eine solch hinderliche Beschränkung dar, daß gewisse Strömungen, die sich vom Stil her leicht fassen lassen, nicht bewältigt und nur höchst unvollkommen eingegliedert werden können. Die Erregungswelle um 1300, deren augenfälligster Vertreter Giovanni Pisano ist, die aber — wie der Verfasser selbst sagt — „in dem Zusammenhang einer durch alle Länder Europas gehenden Bewegung begriffen werden muß", gehört hierher, genau wie die Phänomene Dante und Giotto, die vom Nordfranzösischen her einfach nicht erfaßt und umgriffen werden können.

Was ist aber eine durch alle Länder Europas gehende Bewegung anders als ein Stil? Und ebenso ist die „Verengung", die als tragendes Prinzip des neuen Weltbildes angegeben wird, ein Stil, und zwar kein anderer als der Manierismus. Der Verfasser weist selbst auf den Manierismus als bestimmende Grundhaltung der Zeit hin. „Nicht umsonst wird, wie mir gleichfalls charakteristisch erscheint, in der Dichtung und in der didaktischen Literatur die ‚Manier', die auf die Forderung einer bestimmten Stilisierung schließen läßt, immer mehr gegen Ausgang des Mittelalters als wichtiger Vorzug des höfischen Verhaltens hervorgehoben. Bereits die von der Frühzeit begründete geistige Haltung prägt die eigenartige Künstlichkeit der Gebärden und der Empfindungsbekundung aus, die in sichtbarer Gestaltung bis in die Kunst der Spätgotik und des im 16. Jahrhundert zum Durchbruch gelangenden ‚Manierismus' fortwirken sollte." Nehmen wir alle Gemeinsamkeiten des Ausdrucks im 14. Jahrhundert, in der Spätgotik und im Frühbarock, so haben wir den Stil Manierismus eindeutig vor uns.

Die geschichtliche Funktion des Stils ist eine wesentlich andere als die des Einflusses. Einfluß ist eine Sache, die sein kann, aber nicht sein muß, sie läßt Ausnahmen zu. Stil ist unerbittlich, und gerade die hervorragendsten Vertreter werden den zeitgenössischen Stil nie verleugnen. Und damit kommen wir zu den schweren Problemen Dante und Giotto, an deren einsamer Gipfelstellung bisher jede weltanschauliche Einordnung gescheitert ist. Nordfranzösisches haben sie natürlich nicht an sich, aber eine Vorverlegung ihrer Grundlagen in die Zeit um 1200 mit ihrer Diesseitigkeit und Lebensnähe, also nahezu um 100 Jahre, bedeutet eine arge Verkennung des Genies. Wir können hier keinen Exkurs über den „blockhaften Manierismus" schreiben, wir können nur darauf hinweisen, daß das Blockhafte bei Giotto nichts mit Monumentalität und Statuarik zu tun hat, sondern in dem Fehlen aller Durchgliederung, dem Mangel an Tektonik und der Betonung der Kurvenschwingung bei der Gruppenbildung genau wie der „höfische" Typ die zeitgenössische Statik verrät. Giotto ist hier die Parallele zu Breugel und Barlach, es ist eine durchaus nicht seltene Form des Manierismus, die sich immer mitten im Fluß der leichter wirkenden und augenfälligeren Formen erhält, auch sie ist Erstarrung und Verengung. Auf das Phänomen Dante im 14. Jahrhundert habe ich in meinem Buch über den „Wandel der Gebärde" hingewiesen.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

C. R. Morey: The Mosaics of Antioch. Longmans, Green and Co. London, New-York, Toronto 1938.

Durch die Ausgrabungen in Antiochia (1932—36, Princeton University in Verbindung mit den Musées Nationaux de France und den Museen in Worcester und Baltimore) schließt sich endlich die empfindliche Lücke unseres Wissens über die Entwicklung spätantiker Malerei vom 2. bis 5. Jahrhundert in einer unerwarteten und beglückenden Vollständigkeit. Mehrere hundert Mosaikfußböden, zum Teil glänzend und in unbeeinträchtigter farbiger Schönheit erhalten, sind zum Vorschein gekommen in nahezu lückenloser Folge, angefangen von den uns aus Pompeji bekannten Kopien klassisch griechischer Wandmalerei bis zur spätesten Übersetzung persischer Teppiche in die andersartige Technik. Das vorliegende Buch gibt nur einen kleinen, aber sehr geschickten Ausschnitt aus der Fülle des Gesamtmaterials mit einer knappen, aber sehr überzeugenden Darstellung der Entwicklung. Besonders zu begrüßen ist die vorangeschickte Umreißung der Geschichte Antiochias, jener Stadt, die wegen ihrer unerhörten Pracht und landschaftlichen Schönheit von chinesischen Kaufleuten schlankweg und vielleicht nicht völlig mit Unrecht für die Kapitale des römischen Imperiums gehalten wurde.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Joseph Gregor: Perikles. Griechenlands Größe und Tragik. Piper & Co. München 1939.

Man kann heute angesichts eines Buches über Perikles mit Sicherheit darauf schließen, daß es ein Buch über Griechenland ist, ja daß es überhaupt nur ein Buch über griechische Kunst und Kultur ist, und daß von dem Feldherrn und Staatsmann Perikles am allerwenigsten die Rede ist. Aber Perikles interessiert uns auch nur im Hinblick auf Griechenland — im vorliegenden Fall wird er so ziemlich ersetzt durch den Lustspieldichter Aristophanes — und Griechenland interessiert uns nur im Hinblick auf uns. Wir wollen wissen: was ist griechisch? denn wir wollen wissen: was sind wir?

Je mehr wir uns aber mit Griechenland beschäftigen, je breiter wir die Basis für die Betrachtung nehmen, desto mehr schrumpft dies uns Wesentliche und uns Verpflichtende auf einen einzigen Punkt zusammen, auf ein paar Jahre, auf ein Bauwerk, den Parthenon. Es hält schon schwer, ihm ein Drama des Äschylos gleichgewichtig an die Seite zu stellen oder gar eins der vielen widersprechenden philosophischen Systeme. Marathon und Salamis haben unter der Lupe der Geschichte so viel von ihrer betörenden Kraft verloren, daß gerade das Bestreben, hier noch einiges retten zu wollen, den Schaden nur noch größer macht. Wie aber präsentiert sich am Ende jedes und nun auch dieses rein kulturgeschichtlich angelegten Werkes der Staat dieser Griechen, wie ihre Kulte, um nicht zu sagen Kultur, wie ihre Sitten, um nicht zu sagen Moral, wie ihre politischen Fähigkeiten, um das Wort „Heldentum" zu vermeiden? Ein kleinliches, zanksüchtiges, kurzsichtiges, spitzfindiges und klatschsüchtiges Volk! Genau das Gegenteil dessen, was zu erreichen der Ausgangspunkt war. Ein Alpdruck! Und der stete Hinweis auf den großen Moment macht die Sache noch fürchterlicher.

Dennoch, irgendwelche Griechen müssen den Parthenon ja gebaut haben, und er ist es, der uns so tief im Gedächtnis wohnt und dessen pathetische Schönheit immer wieder im Pulsschlag der Geschichte sich ans Licht drängt. Aber — ich glaube — hier liegt der Fehler im Rechenexempel. Er wohnt uns nicht im Gedächtnis, er wohnt uns im Blut. Wir sind der wunderlichen Meinung, als sei jeder „Klassizismus" die Sehnsucht nach einer uns doch artfremden Sache, nach einem fernen Land, und als hätten wir ohne Vorbild und Kenntnis Griechenlands niemals etwas Ähnliches schaffen können wie den Parthenon. Ja, als hätten wir keinen Winkelmann, keinen Goethe, ja vielleicht auch keinen Dürer und Raffael gehabt ohne ihn. Dem gegenüber möchte man sagen: wenn wir ohne Griechenland keinen Goethe gehabt hätten, so hätten die Griechen ohne Shakespeare keinen Homer gehabt, denn dann gäbe es überhaupt kein Europa. Versuchen wir doch einmal, statt uns und unser Wesen immer durch Griechenland zu begreifen, Griechenland von uns her zu verstehen! Statt in einem gotischen Bildwerk nach griechischen Reminiszenzen zu suchen, einmal die Vasenmalerei mit unseren Augen zu sehen, Sophokles von Goethe her zu erklären, die archaische Plastik von unseren Bildwerken aus, nicht immer umgekehrt. Wir halten den Griechen zwar für rasseverwandt, aber wir haben ihm das Hauptmerkmal unserer Rasse abgesprochen, die Polarität der Weltanschauung, und versuchen es, die Perikleische Zeit in Homer und alten dionysischen Kulten wurzeln zu lassen. Aber Goethe „wurzelt" nicht in Grimmelshausen und Rembrandt nicht in Dürer und seiner Zeit, sie schließen einander aus. Wollten wir, um eine Geschichte des Goethischen Zeitalters zu schreiben, unsere gesamte Kultur, Geschichte, Weltanschauung von den Germanen an so in einen Topf werfen mit einer elektrischen Ladung auf Goethe hin, wie es hier mit den Griechen geschieht, es käme das gleiche verworrene Bild heraus. Nicht in Homer finden wir die Wurzeln für den Parthenon. Und im Aristophanes nur da, wo er wider seine politischen Neigungen gar nicht anders kann als die gleiche feierliche Haltung annehmen, wie sie im Schritt der Panathenäen waltet. Diesen Schritt aber kennen wir. Es ist der der Sixtina oder der der Goethischen Iphigenie.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Der Schluß der im Aprilheft begonnenen Abhandlung „Kunsterkenntnis und Kunstverständnis" erscheint im Oktoberheft dieses Jahrgangs.

Verantwortlich für den Textteil: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin, für den Anzeigenteil: Walther Thassilo Schmidt, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

# Kunsterkenntnis und Kunstverständnis

Von

**Richard Müller-Freienfels**

(Schluß)

## V. „Seelverstehen" im künstlerischen Erleben

Fragt man jemand, was er in seinem Kunstverstehen denn eigentlich „verstünde", so wird man in der Regel nur ganz pauschale Antworten erhalten, etwa: „das Werk", oder die „Intentionen des Künstlers" oder den „Gehalt". Werden dagegen speziellere Züge des Werkes als Inhalt des Kunstverständnisses angegeben, so wird meist offenbar, daß diese das Wesen des Werkes keineswegs erschöpfen. Das ist nicht zu verwundern; denn in der Tat ist alles tiefere Verstehen wie wir früher darlegten, „überrational" und folglich nur unvollkommen begrifflich zu fassen. Das ist auch dort so, wo es sich um das Verstehen menschlicher Charaktere handelt; auch dies geht weit über die begriffliche Faßbarkeit hinaus, und wenn auch gewisse Einzelzüge zuweilen richtig hervorgehoben werden, sie müssen doch innerhalb der Ganzheit des Menschen gesehen werden, die durchaus distinkt erfaßt sein kann, auch wo sie nicht auf begriffliche Formel zu bringen ist. Das muß von einer wissenschaftlichen Psychologie eingeräumt werden, auch dort, wo sie trotzdem versucht, dem Tatbestand des Verstehens näher zu kommen und die Frage aufwirft, worauf denn im einzelnen Falle das Verstehen zielt.

Wir stellten zunächst nur ganz allgemein fest, daß das Verstehen im Gegensatz zum Erkennen auf etwas „Inneres" geht, das sich in den Außentatsachen, auf die sich das Erkennen vor allem richtet, nur „ausdrückt". Dies jenseits der materiell-sensorischen „Gegebenheiten" Miterlebte jedoch kann zweifacher Art sein: es kann sich um „Seele" und um „Geist" handeln, die wir kurz dahin unterscheiden, daß die „Seele" individuell, der Geist „überindividuell", die Seele „subjektiv", der Geist „objektiv", richtiger „übersubjektiv" ist; und weiterhin daß die Seele teils bewußt, teils unterbewußt, der Geist jedoch teils bewußt, teils überbewußt ist. Wie wir den Unterschied zwischen Seele und Geist im einzelnen fassen, wird sich in unseren späteren Darlegungen zeigen.

Dabei lehnen wir zunächst eine auch heute noch verbreitete Meinung, die von der konszientialistischen Psychologie vertreten wurde, eingangs als falsch ab. Wie man alles erkennende und verstehende Seelenleben fälschlich als „Bewußtsein" bezeichnete, so sollte auch das „Verstehen" auf das fremde „Bewußtsein" abzielen. Das aber ist unrichtig, weil viel zu eng! Es kann zwar zugegeben werden, daß, wie im Verstehen als subjektivem Akte auch Bewußtsein mitspielt, so auch das zu verstehende Seelenleben bewußt sein kann; doch ist zumeist das fremde Bewußtsein nicht das, was verstanden werden soll, ja man kann Tatbestände verstehen, die nicht bewußt sind, und alles tiefere Verstehen anderer Menschen dringt über deren Bewußtsein hinaus!

Das gilt sogar schon von Akten, die man obenhin als „bewußt" anzusprechen pflegt. Wenn wir die Sprache eines anderen verstehen, so meinen wir wohl, das was er sage, sei ihm voll bewußt; aber schon das ist oft eine falsche Annahme. Es ist oft sehr schwer auszumachen, wieweit die Worte oder Sätze, die der andere spricht, ihm voll bewußt sind. Wenn jemand zu mir „Guten Morgen!" sagt, so ist ihm in der Regel gar nicht bewußt, daß er mir einen „Guten Morgen" wünscht. Es kann sogar sein, daß ich seinen Worten an der kühlen Art, wie sie gesprochen werden, anmerke, daß der andere recht wenig erfreut ist, mich zu sehen, vielleicht auch, ohne daß ihm das selbst klar zum Bewußtsein kommt. Art und Grad der „Bewußtheit" sind für das Verstehen oft ganz irrelevant. Und vollends wenn ich aus den Worten des andern heraushöre, was für ein Charakter oder „wes Geistes Kind" er ist, so verstehe ich damit etwas, was dem anderen nicht bewußt ist. So kann man ein Kunstwerk verstehen, ohne im geringsten auf das Bewußtsein des Schöpfers zu rekurrieren, zumal man auch annimmt, daß gerade der geniale Künstler nicht bloß aus seinem Bewußtsein gestaltet. Und in den meisten Fällen würde es das unbefangene ästhetische Erleben eines Kunstwerks geradezu zerstören, wenn wir alle Überlegungen, Berechnungen, Stimmungen, die der Künstler während der Arbeit erlebte, erfassen könnten.

Nicht also das „Bewußtsein" ist der Gegenstand des Verstehens, sondern auch dort, wo wir das Bewußtsein des anderen verstehen, verstehen wir es doch zugleich als Teilbestand eines weit komplexeren Verhaltens, das auch unbewußte Tatbestände mitumgreift, biologische und soziologische. Wir wählen also eine umfassendere Bezeichnung und sagen, das Verstehen zielt zunächst auf die Seele des andern, es ist „Seelverstehen"[1]).

---

[1]) Zur Gegenüberstellung von „Seelverstehen" und „Geistverstehen" vgl. Sombart: Die drei Nationalökonomien. 1929. S. 192 ff. — Neuerdings auch sein Werk „Vom Menschen". 1939.

Freilich kann dies Seelverstehen verschiedene Tiefengrade haben. Es kann bloß auf den momentanen Ausdruck gehen, der sich in augenblicklichen Handlungen kundgibt. Ich verstehe nach dem Stirnrunzeln und dem Klang der Stimme, daß jemand, mit dem ich spreche, zornig ist. Das aber umfaßt mehr als „Bewußtsein“, es ist eine ganzheitliche Stellungnahme, die zum Teil unbewußt sein kann; und ebenso braucht mein Verstehen dieser Stellungnahme nicht klar bewußt zu sein, es kann instinkthafte Gegen- und Mitahmung sein. Aber ich verstehe doch sofort den Zorn des andern, in seiner Intensität und Qualität, ich verstehe auch, worüber der andere zornig ist. Freilich ist das Wort Verstehen des „Ausdrucks“ nicht sehr klar; wir verstehen in Wahrheit das Sich-Ausdrückende, zunächst also den momentanen Seelenzustand, oder richtiger die Seelenregung, die nicht bloß Bewußtsein, sondern tätige Reaktion ist.

Das gilt auch für das Kunstverstehen, vor allem jenen Künsten gegenüber, die den menschlichen Körper zum Ausdrucksträger machen. Besonders dem Tanz gegenüber abstrahieren wir weithin von der Person, die nur als Träger sich wandelnden Ausdrucks erscheint, den wir als solchen verstehen. Zugleich freilich verstehen wir aus der Gesamtsituation, daß es sich nur um getanzten, gespielten Ausdruck handelt, was schon mehr ist als bloßes Ausdrucksverstehen. Es gibt Plastiken und Malereien, besonders die des „Expressionismus“ im engeren Sinne, die nur „Seelenregungen an sich“, losgelöst vom personalen Träger ausdrücken wollen und bei denen man nur die abstrakten Gefühle, etwa „Andacht“ oder „Ergriffenheit“ verstehen soll, ohne danach zu fragen, ob ein individueller Mensch dahinter steht. — Ebenso ist es in der Musik, besonders der Instrumentalmusik, deren Tongebilde zwar als „Ausdruck“ verstanden werden, aber als unpersonales Seelenleben. In Schumanns „Aufschwung“ erleben wir nicht Schumanns Aufschwung, sondern „Aufschwung schlechthin“. Der absoluten Musik gegenüber gelingt das in der Regel ohne weiteres; da, wo jedoch, wie etwa in der expressionistischen Malerei, zugleich Gegenständliches, wenn auch nur angedeutet oder bewußt deformiert, gegeben ist, erfordert das Verstehen recht komplizierte Abstraktionsakte, deren der in das spezifische Kunstwollen des Expressionismus nicht eingeweihte Betrachter zumeist gar nicht fähig ist, also daß er die Werke nicht „versteht“.

Das Seelverstehen greift jedoch in der Regel weit hinaus über die augenblickliche Stellungnahme; es erfaßt in der Regel diese innerhalb der gesamten Person des andern. Ich verstehe nicht bloß den Zorn schlechthin im Ausdruck, sondern ich verstehe den Zorn dieser mir gegenüberstehenden Person, innerhalb ihres besonderen Charakters, und danach richtet sich mein verstehendes Verhalten. Über das Ausdrucks-

verstehen hinaus ist das Verstehen in der Regel Personverstehen. Wir verstehen den „Urheber“ des Zornes mit, den „Träger“, oft in sehr individualisierter Form als spezifischen „Charakter“, wobei zuweilen mehr das Typische, zuweilen mehr das Individuelle herausgehoben wird, je nachdem mehr das eine oder das andere betont ist. Dies Personverstehen arbeitet mit einer Schnelligkeit und zumeist Treffsicherheit, daß es vom Verstand aus nicht zu begründen ist. Ohne alle Urteile und Begriffe haben wir, wenn auf der Bühne eine neue Person auftritt, schon nach ein paar Worten, ja ohne daß er etwas gesagt hat, eine ganz bestimmte Einstellung zu ihm, ein so ausgeprägtes „Gefühl“ für seinen Charakter, daß wir sogar bemerken, wenn er eine „unechte“ Geste macht. In Worte zu fassen ist dies Charakterverstehen oft sehr schwer und fast immer unzureichend. Auch dies Personverstehen ist für viele Künste grundlegend. Erzählende wie dramatische Dichtung, Schauspielkunst und personale bildnerische Darstellung setzten ein solches Personalverstehen voraus, wenn es auch oft in der neueren „psychologistischen“ Kunst überbetont wurde, als sei es die einzige Wirkung der Kunst. Gerade der Psychologismus verlagert das Erleben vom Verstehen auf das Erkennen und bewirkt so oft ein kaltes, kunstfremdes Verhalten zur Kunst, dem allerdings manche Werke stark entgegenkommen, in denen die Personen nicht bloß gestaltet, sondern auch in psychologistischen Zwischenbemerkungen kommentiert werden. Zuweilen, sogar bei großen Dichtern wie Hebbel, „erklären“ die Personen sich selbst, d. h. sie arbeiten für das „Erkennen“. Aber auch ohne daß erkennende Urteile gefällt werden, kann das Personenverstehen ungleich reich, weit und tief sein. Es können mehr oder weniger Details erfaßt werden, es können mehr oder weniger mannigfache Beziehungen miterlebt werden und die innere Anteilnahme am Geschehen kann ungleich „tiefgehend“ sein. Man versteht am „tiefsten“ zumeist solche Personen, denen gegenüber man sich verwandt fühlt, in denen man sich selbst wiedererkennt, wo das Gefühl besteht: „tua res agitur“. Das gilt im Leben wie in der Kunst, ja es kann hier dem Verhältnis zu einzelnen Werken einen besonderen Wert geben, insofern man einzelne Werke, die andern weit weniger sagen, in besonders persönlicher Weise erlebt. Für die objektive Beurteilung mag das ein Mangel sein; das subjektive Erleben wird sich jedoch nie das Recht rauben lassen, durch persönliche Resonanz einzelne Werke zu „Lieblingswerken“ zu erheben, weil die darin dargestellten Personen oder Stimmungen einen persönlich besonders tief berühren.

Indessen ist das Verstehen selten bloß auf eine einzelne Person beschränkt; wir verstehen oft einheitlich eine Mehrheit von Personen, die zusammen spielen. Ein Drama z. B. verstehen wir nicht, wenn wir nur den Helden verstehen, sondern erst dann, wenn wir die „Beziehungen“

verstehen, das Wechselspiel der verschiedenen Personen. Ja, es gehört zum Verstehen auch das Mitverstehen der gesamten Situation, wozu auch Dinge und äußere „Umstände“ gehören, die wir allerdings ebenfalls in ihren „Beziehungen“ mitverstehen. Über das Ausdrucks- und Personverstehen hinaus gibt es ein Beziehungs- und Situationsverstehen, das ganzheitlich die beiden ersten Formen des Verstehens umgreift und sich in der Seele des Nacherlebenden als „Stimmung“ zusammenballt. Eine „Stimmung“ ist ein höchst komplexes Erleben, in dem viele, oft sogar kontrastierende Einzelerlebnisse zu einer Ganzheit zusammenwirken. Diese „Stimmung“ ist meist nicht bloß Personalverstehen, sondern Landschaft, Farbe, Formen und tausenderlei Kleinigkeiten spielen mit, und das, was wir den „Gehalt“ eines Kunstwerks nennen, wird wesentlich als „Stimmung“ erlebt. Der Reiz eines gesellschaftlichen Zusammenseins beruht keineswegs allein auf wechselseitigem Personalverstehen; auch die Umwelt gehört dazu, und eine häßliche Umgebung oder ungünstige Beleuchtung können die „Stimmung“ erheblich beeinträchtigen. Das Wesen der Kunst ist nicht zum wenigsten die Erweckung einer gehobenen „Stimmung“, die nicht bloß auf den Charakteren, sondern auch auf den Geschehnissen und den Situationen beruht, die wir alle ganzheitlich, wenn auch nicht mit dem Verstande „verstehen“.

Innerhalb der Situation, die wir als Ganzheit verstehen, werden sogar tote Dinge „verstanden“, nicht als solche, sondern in ihrer Beziehung zu der Situation, d. h. sie werden nicht als „Dinge“, sondern als „Symbole“ verstanden, in ihrer Bedeutung, ihrer Bei-deutung. Beim Betrachten von Dürers „Melancholie“ fühlen wir sofort, daß die geheimnisvollen Dinge, mit denen der dargestellte Genius umgeben ist, Werkzeuge, Apparate, Stundenglas nicht bloß „zufällig“ da sind, nicht bloß als gleichgültige Füllung des Bildes, sondern daß sie eine „Beziehung“, eine „Bedeutung“ haben als Symbole des rastlos forschenden Menschengeistes, als den wir jenen Genius gerade auf Grund dieser Symbole verstehen. Allerdings handelt es sich hier, obwohl seelische Beziehungen mitschwingen, doch zugleich auch um „Geistverstehen“; denn jene Dinge sind Produkte des objektivierenden Geistes und müssen als objektivierter Geist verstanden werden, auch dort, wo ihre künstlerische Bedeutung in ihren seelischen Beziehungen beruht. So lange sie bloß als „Stimmungskomponenten“ verstanden werden, handelt es sich um Seelverstehen; werden sie jedoch in ihrer objektiven Zweckhaftigkeit verstanden (etwa die Instrumente auf Dürers „Melancholie“), so handelt es sich bereits um Geistverstehen.

Das, was hier dargelegt wurde, hat H. v. Hofmannsthal in einer schönen Rede in schwungvollen Worten gestaltet, indem er die Leser, die die Gestalten und Geschehnisse personal auffassen, gegenüberstellt

jenen Lesern Shakespeares, die das Werk als übergreifende Ganzheit verstehen: „Jene andern, welche die Erfahrung zu Shakespeare zurückgetrieben hat, sind mit ihrer Seele, die vom Schmerz und der Härte des Lebens gewaltsam gekrümmt ist, wie der Körper eines Musikinstruments, der wundervolle Resonanzboden für den Fall der Hoheit, Erniedrigung der Guten, die Selbstzerstörung der Edlen und das gräßliche Geschick des zarten, dem Leben preisgegebenen Geistes. Aber die, von denen ich sprechen will, sind ein Resonanzboden nicht nur für dies allein, sondern noch für Tausend viel zartere und viel verstecktere, viel sinnlichere und viel symbolhaftere Dinge, aus deren verflochtener Vielfalt sich die geheimnisvolle Einheit zusammensetzt, deren leidenschaftliche Diener sie sind. Für sie existieren nicht bloß die großen Geschicke, die jähen Wendungen des Schicksals, die riesenhaften Zusammenbrüche — wenn die Töchter Lears in die Burg hineingehen, weil ein rauhes Wetter losbricht, und die schwere Tür hinter ihnen sich dröhnend schließt, und der alte Mann dasteht, preisgegeben sein weißes Haar dem Sturm und schweren Regen ... für die unablässige Bewunderung derer, von denen ich Ihnen spreche, sind diese Dinge ... nicht das Einzige, um dessentwillen sie sich in diese von einem Geist erbaute Welt verlieren. Für sie gibt es hier noch unbegrenzte andere Begegnungen, bei denen nicht die Seele sich angstvoll ins Dunkel drückt und zu sich selbst ruft: guarda e passa! ... Zuweilen sind in einem dieser Gedichte die menschlichen Geschicke, die dunklen und die schimmernden, ja selbst die Qualen der Erniedrigung und die Bitternis der Todesstunde zu einem solchen Ganzen verflochten, daß gerade ihr Nebeneinandersein, ihr Ineinanderübergehen, Ineinanderaufgehen etwas wie eine tiefergreifende, feierlich-wehmütige Musik macht. .... In den romantischen Stücken, im „Sturm“, in „Cymbeline“, in „Maß für Maß“, „Wie es euch gefällt“, im „Wintermärchen“, ist das Ganze so durchwoben von dieser Musik, vielmehr es mündet alles in sie hinein, es gibt sich alles an sie hin, alles was nebeneinander steht, was gegeneinander atmet und seinen Atem in Haß und Liebe vermischt, was aneinander vorüberstreift, was sich aneinander entzückt oder entsetzt, was lieblich und was lächerlich ist, ja was da ist und was nicht da ist — soferne ja in jedem Gedichte auch die Dinge mitspielen, die nicht in ihnen vorkommen, indem sie rings um das Ganze ihre Schatten legen — alles miteinander gibt erst die unnennbar süße Musik des Ganzen, und eben von dem, der diese hört, wollte ich Ihnen ja sprechen. Denn er ist es, der Shakespeare mit der ganzen Seele, mit dem ganzen Gemüt und aus allen seinen Kräften liest ....“

[1]) Die prosaischen Schriften: Bd. I, 1907, S. 111 ff.

## VI. „Geistverstehen" im künstlerischen Erleben.

Von alledem, was wir bisher als „Seelverstehen", als Verstehen von Menschen und ihrer individuellen Beziehung bezeichneten, scharf zu unterscheiden ist nun das, was wir als „Geistverstehen" davon unterscheiden wollen. Nicht als ob wir, wie es heute beliebt wird, einen scharfen, ja feindlichen Gegensatz zwischen Seele und Geist annähmen, aber Unterschiede bestehen, auch wenn der Geist auf Lebens- und Seelvorgängen „aufruht". Aber es ist etwas anderes, ob ich etwa in der Unterhaltung das, was ein anderer zu mir sagt, als seelischen Prozeß oder als „Geist" verstehe.

Wenn ich mit jemand über ein beliebiges Thema diskutiere, sagen wir über den Begriff der Kunst, so kann ich unter zwei ganz verschiedenen Gesichtspunkten die Worte des andern verstehen. Ich kann sie „seelverstehend" auf die Individualität meines Partners beziehen: ich kann seine Klugheit und seinen Scharfsinn bewundern, ich kann auch seine Eitelkeit oder Selbstgefälligkeit dabei herausspüren, ich kann aus seinen Worten heraushören, welche speziellen Absichten er in seinen Worten verfolgt. Alles das ist „personales Seelverstehen". — Ganz anders jedoch bin ich eingestellt, wenn ich ohne jede Rücksicht auf die Person meines Partners nur den „Geist" seiner Worte zu erfassen suche, die Wahrheit oder Irrtümlichkeit seiner Gedanken prüfe und auf ihren Wahrheitswert abschätze. Dann höre ich aus seinen Worten nicht das Individuelle heraus, sondern ihren überindividuellen Sinn; ich deute sie auch nicht auf die fremde Subjektivität als Meinungen des andern, sondern ich verstehe sie „objektiv", besser: „übersubjektiv"; das Bewußtsein des andern ist mir ganz gleichgültig, was er speziell sich bei den Worten denkt; nur der überbewußte Wahrheitsgehalt interessiert mich, den auch ein anderer hätte äußern können, kurz ich verstehe nur den in den Worten objektivierten Geist.

Die Anhalte, auf Grund deren wir den Geist verstehen, sind zum Teil dieselben wie die, in denen sich die „Seele" kundgibt, aber es ist ein anderer Aspekt, der dabei beachtet wird. Das gilt sowohl von den personalen Äußerungen wie von den Objektivationen. Je nachdem ich sie als seelischen Ausdruck oder als Geistobjektivation betrachte, treten verschiedene Merkmale ins Spiel.

Wenn ich z. B. die Sprache eines Unterhaltungspartners „seelverstehend" auffasse, so achte ich weniger auf den Inhalt, den begrifflichen Sinn der Worte, als auf die musikalischen Seiten der Sprache: Tonfall, Klangfarbe, Dynamik, Tempo der Worte. Der Reiz einer gesellschaftlichen Plauderei beruht selten auf dem Inhalt des Gesprächs, sondern auf der persönlichen Ausdrucksfärbung. Man spricht mit einer schö-

nen Frau weniger der „Sache“ willen als der Person willen; man will nicht den Geist, sondern die Seele herausspüren. — Anderseits aber ist dann, wenn man bloß „um der Sache willen“, des Geistes willen spricht, alles rein Ausdruckshafte nebensächlich, man will nur die in den Worten gemeinte Objektivität erfassen, den Geist als etwas Überindividuelles, Übersubjektives, ja Überbewußtes. Die Anhalte dafür sind nicht jene musikalischen Formen der Sprache, sondern die konventionellen Prägungen, die rein logischen, grammatischen Formen, alles das, was auch in der Schrift und im Druck gestaltet werden kann. Wenn zwei Mathematiker ein Problem der Zahlentheorie diskutieren, so handelt es sich um rein logische Begriffe, wobei alles Persönliche ausgeschaltet wird. So kann man auch Kunstwerke verstehen, von allem Personalen dabei abstrahierend, sie als reine Geistgebilde auffassend.

Der größte Fehler, den viele Philosophen hinsichtlich des Geistes begangen haben, ist die Gleichsetzung von Geist und logischem Denken, das nur eine Art des Geistes ist. Dadurch ist die Lehre vom Geist zum trockenen „Intellektualismus“ geworden. Aber weder der ästhetische noch der ethische noch der religiöse Geist beruhen im logischen Denken; sie sind Arten der Wertung, wie letztlich auch das logische Denken. Das Wesen des Geistes ist Werten und das Verstehen des Geistes ist Wertverstehen. Auch einen mathematischen Satz oder eine philosophische Idee haben wir erst dann wirklich verstanden, wenn wir ihren Wert erfaßt haben. Die Welt des Geistes ist die Welt der Werte, die überindividuell, übersubjektiv („objektiv“) und auch überbewußt sind, wenn sie auch z. T. bewußt werden können. Wir nennen die Welt der Werte auch die „Kultur“. Die Seele ist, so sehr sie von der Kultur geformt ist, in ihrem Wesen „Natur“; der Geist dagegen ist der Natur übergeordnet, die Kultur ist eine „Überwirklichkeit“, eine Übernatur. Und diese verstehen wir nur, wenn wir selbst „kultiviert“ sind.

Insofern nun der Geist in mehreren charakteristischen Formen sich entfaltet, die sich im Großen im Ausbau der Kulturgebiete Technik, Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst, Religion, Sitte, Rechts- und Staatsleben objektivieren, lassen sich danach verschiedene Arten des Geistes und des Geistverstehens unterscheiden. Wir verstehen jede geistige Äußerung, sei sie personal, sei sie objektiviert, „richtig“ nur dann, wenn wir die besondere geistige Wertung erfassen. Da oft mehrere Wertungen nebeneinander wirken, so ist z. B. ein Gegenstand unter mehreren Gesichtspunkten zu verstehen, obwohl zumeist eine dominierend hervortritt.

Gerade Kunstwerken gegenüber sind oft recht verschiedene Möglichkeiten vorhanden, die alle „Verstehen“ sind, und unter denen das ästhetische Verstehen nur ein Spezialfall ist.

Nehmen wir als Beispiel die „Sixtinische Madonna“, so erscheint uns Heutigen das Verstehen ihres ästhetischen Wertes als das richtige. Ursprünglich jedoch war sie zum Andachtsbild bestimmt, was sie also als Ausgestaltung religiösen Geistes erscheinen läßt. Die meisten Betrachter, die sie im Dresdener Museum sehen, lassen sie jedoch rein ästhetisch auf sich wirken, d. h. sie erfassen den Geist des Bildes als „Kunstwollen“, als „Schönheit“; in seinen ästhetischen Qualitäten. Man kann das Bild aber auch rein theoretisch, historisch z. B., verstehen, indem man es als typischen Ausdruck der Renaissance, des „Renaissancegeistes“ auffaßt. Man kann das Bild auch „technisch“ verstehen, indem man die Malweise, die spezifische Darstellung zu verstehen sucht. Auch eine wirtschaftliche Einstellung dem Bilde gegenüber ist möglich, indem man den Geldwert des Bildes zu ermitteln sucht.

Gegenüber diesen vielen Möglichkeiten des Verstehens taucht demnach die Frage auf, ob ich es richtig, „aus dem rechten Geist“ verstehe, wobei für diese Richtung nicht bloß die subjektive Einstellung des Malers, sondern das, was davon Gestalt gewonnen hat und übersubjektive Bedeutung hat, entscheidend ist. Zweifellos sind viele primitive Maler nicht im Entferntesten der Werte bewußt geworden, die in ihren Bildern trotzdem stecken und die ein verständnisvoller Beurteiler daraus heraushebt. Die Fähigkeit geistigen Verstehens ist die Fähigkeit des Wertens, daß tatsächlich Werte verstanden werden. Wo einer in einem Werke Werte tatsächlich findet, hat er das Werk verstanden, auch wenn daneben andere Wertungen möglich sind.

Versuchen wir nun das spezifisch Geistige im Kunstverstehen herauszuarbeiten, so stellen wir voran das allgemeinste Kunstverstehen, die spezifisch ästhetische Haltung dem Werke gegenüber, die eine geistige Haltung ist, streng geschieden von jedem praktischen Verhalten, aber auch vom erkennend-theoretischen oder dem sittlich- oder religiös-wertenden Verhalten. Sie ist es, die uns das Kunstwerk als Kunstwerk verstehen läßt, eine Haltung, die dem Tiere gänzlich unzugänglich ist, aber auch beim Menschen eine beträchtliche Kultur voraussetzt. Denn es gibt Leute genug, sogar innerhalb von Kulturvölkern, die nicht ein Kunstwerk als Kunstwerk verstehen, die, wie jener oft zitierte Mathematiker, nach einer Iphigenie-Aufführung fragen: „Was beweist das?“ oder die bei einem Roman nur die Frage stellen, ob er „sittlich“ ist. Die spezifisch ästhetische Geisteshaltung ist oft charakterisiert worden. Sie ist eine Spezialform der „Objektivation“, die das Werk herauslöst aus allen praktischen Bezügen, auch allen theoretischen, moralischen, religiösen Wertungen, die die spezifisch „ästhetische Distanz“ schafft, in der alle nicht-ästhetischen Beziehungen ausgeschaltet sind. Wer die Kunst bloß seelverstehend erlebt, sieht darin ein Bild des Lebens;

der geistig verstehende Betrachter sieht darin ein Bild des Lebens; nicht was dargestellt ist, sondern wie es dargestellt ist, interessiert ihn in erster Linie, nicht der „Inhalt", sondern die „Form" und jenseits beider der „Gehalt". Das geistige Verstehen wertet das Kunstwerk, auch wo es „Natur" wiedergibt, doch nicht als Natur, sondern als geistig gestaltete Natur, als vergeistigte Natur, und zwar auf Grund jener geistigen Anlagen, die er innerhalb der Kultur ausbildet. Man kann eine gemalte Landschaft „seelverstehend" erleben, indem man die „Stimmung" darin erlebt; geistverstehend jedoch wertet man sie erst, indem man sie als Bild, als gekonnte Darstellung, als geistige Formung, wertet.

Eine so notwendige Voraussetzung das allgemeine Kunstverstehen für jedes speziellere Kunstverstehen ist, zum wirklichen Verstehen eines besonderen Kunstwerks wird das Verstehen erst dann, wenn auch der Geist dieses besonderen Kunstwerkes, seine spezifische Geistigkeit verstanden ist! Nun könnte man zwar annehmen, daß sich einem empfänglichen Betrachter der Geist jedes echten Kunstwerks ganz unmittelbar erschließe; die geschichtliche Erfahrung beweist jedoch, daß dem nicht so ist. Man versteht nur den Geist, dem man gleicht. Und da Geist, wie wir sahen, nicht Natur ist, sondern Kultur, so versteht man unmittelbar nur den Geist des Kulturkreises, dem man angehört. Wie man nicht, ohne Ägyptisch oder Chinesisch „gelernt" zu haben, diese Sprachen versteht, so versteht man auch nicht ohne weiteres ägyptische oder chinesische Kunst. Tatsache ist, daß die hohe Kunst ganzer Kulturen von Angehörigen späterer Epochen gar nicht mehr „verstanden" wurde. Auch die geistigsten Menschen des Rococo hatten kein Verständnis für die gotische Kunst. Und die meisten „klassizistisch" geschulten Kunstfreunde des 19. Jahrhunderts hatten, von Goethe angefangen, zur Kunst des Barock gar kein innerliches Verhältnis. Sie „verstanden" die Werke nicht; diese hatten ihnen „nichts zu sagen". Wie die menschliche Lautsprache, so zerfällt auch die Kunstsprache in viele Sondersprachen und Dialekte, die man „erlernen" muß, um sie zu verstehen. Wir nennen die künstlerischen Sondersprachen „Stile", in denen sich der „Geist" ganzer Epochen und Völker ausdrückt. Denn der Stil ist nicht bloß leere Formgebung, sondern Formgebung eines spezifischen Geistes, der in der Form verstanden werden muß, nicht mit dem Intellekt „erkannt", sondern in seinem Wertgehalt „verstanden". Aber erlernt werden muß und kann auch das Verstehen fremder Kunstsprachen wie das fremder Wortsprachen; und zwar wird dies Verstehen gewöhnlich nicht an einem Kunstwerk erlernt, wie man ja auch in der Wortsprache nicht bloß einzelne Sätze verstehen lernt, sondern die einzelnen Sätze aus einem weitgehenden Verstehen der fremden Sprache überhaupt versteht. Wie es nicht möglich ist, ein Sonett Petrarcas zu verstehen, ohne daß man

Italienisch kann, so versteht man ein Gemälde Giottos nur, wenn man die Formensprache des Trecento überhaupt verstehen gelernt hat. Dazu gehört in diesem Falle zunächst die Ausschaltung inadäquater Einstellungen und Forderungen, die das Verstehen hemmen. Der durchschnittliche Betrachter von heute stößt sich zunächst daran, daß er die moderne Perspektive vermißt, daß die „Verkürzung" noch nicht gemeistert ist und an ähnlichen technischen Mängeln. Erst wenn man darüber hinwegsehen gelernt hat, erschließt sich der Wert dieser Kunst.

Fragen wir nun, wodurch sich die einzelnen Stile unterscheiden, so werden zumeist präzise Formunterschiede namhaft gemacht, etwa die Verwendung des Rund- oder Spitzbogens usw. Aber diese sind nur gewirkter Geist, nicht der wirkende Geist, der vor allem Wertung ist. Man hat daher seit langem spezifische ästhetische „Kategorien" herausgehoben, die in Wahrheit Sonderformen des ästhetischen Wertens sind und die vor allem verstanden werden müssen, wenn man dem spezifischen Geist eines Kunstwerks näherkommen will. Als solche „Kategorien" hat man das Erhabene, das Schöne, das Anmutige, das Tragische und viele andere namhaft gemacht, die alle auf verschiedene geistige Wertungen, Gesinnungen oder „Haltungen" zurückgehen und die ihrerseits erst die speziellen Formen hervorbringen.

So gewiß also der Stil „Form" ist, „verstanden" werden Stil und Form erst dann, wenn man nicht bloß das Geformte „erkennt", sondern den formenden Geist, die Gesinnung und die Wertung „versteht", die jenen Formen erst ihren „Gehalt" geben. Bei Gebrauchsgegenständen stellt sich der gestaltete Wert als „Zweck" dar, der meist so einfach ist, daß er auch mit dem Verstande „erkannt" werden kann. Eine Maschine versteht man, wenn man ihren „Zweck" erfaßt. Auch bei Sitten, wissenschaftlichen Darlegungen, sozialen Einrichtungen, religiösen Kulten gilt es den Zweck zu verstehen, obwohl dieser z. B. bei Sitten oder Kultakten keineswegs immer klar bewußt ist. Der Kunst gegenüber verwendet man ungern den Begriff des Zweckes, weil man dabei leicht an praktische und intellektuelle Zwecke denkt. Trotzdem ist die Kunst nicht ganz zweckfrei, die künstlerische Gestaltung ist nicht „zwecklos", wenn auch nicht immer ein klares Zweck*bewußtsein* vorhanden ist. Aber einen Sinn, einen Wert haben im echten Kunstwerk alle Einzelheiten und Einzelformen. Kant definiert ja Schönheit als die „Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird". Das will sagen, daß der Zweck nicht mit dem Verstande erkannt zu sein braucht, wenn er in seinem Werte doch verstanden wird. Das geistige Verstehen eines Kunstwerks besteht darin, daß man es als „Einheit in der Mannigfaltigkeit" erlebt, d. h. daß man in allen Einzelheiten die einheitliche Wertsetzung herausspürt, was nicht bewußt, son-

dern überbewußt geschieht. Die Aufgabe einer wissenschaftlichen Ästhetik beruht darin, daß diese an sich nicht bewußte Wertung der Einzelheiten ins Bewußtsein erhoben werde, in der Hoffnung, daß dadurch das Verstehen bereichert und vertieft werde.

## VII. Das Verstehen der bildenden Kunst

(illustriert am Beispiel der „Sixtinischen Madonna")

Nur mit Bedenken illustriere ich, nachdem zunächst in allgemeinen Zügen Wesen und Welt des Verstehens umrissen wurden, das Dargelegte an konkreten Beispielen; denn ich bin dabei genötigt, das Verstehen, das seinem Wesen nach irrational — unter- oder überrational — ist, in Begriffe zu fassen, also sozusagen in „Erkennen" zu verwandeln, wobei zugegebenerweise Wesentliches nicht zu packen ist und anderes verändert, wenn nicht geradezu intellektualistisch entstellt erscheinen dürfte. Trotzdem muß, wenn wir wissenschaftlich dem an sich außerwissenschaftlichen ästhetischen Verstehen mindestens andeutend und annähernd beikommen wollen, der Versuch gemacht werden. Gleichzeitig ist zu betonen, daß, wenn im folgenden die seelische Wirkung eines Gemäldes und eines Gedichts — notgedrungen — „analysiert" wird, damit nicht etwa erschöpfende Musterbeispiele eines idealen Verstehens gegeben sein, sondern nur einige wesentliche Formen des Verstehens charakterisiert werden sollen, die Voraussetzungen sind für jenes ideale Kunsterleben, das jeder nur auf Grund seines eignen größeren oder kleineren seelisch-geistigen Besitzes erfüllen kann.

Und zwar wähle ich Raffaels Sixtinische Madonna, weil sie so bekannt ist, daß man auch ohne Illustration davon sprechen kann.

Nehmen wir zunächst nur „erkennend", unter möglichster Zurückdrängung alles „Verstehens", zu dem Bilde Stellung, so bezieht sich das Erkennen vor allem auf das Gegenständliche der Darstellung. Völlig „übersprungen" wird in der Regel die Tatsache, daß „gegeben" nur Farbeindrücke sind, die von Pigmenten auf einer damit bemalten Fläche ausgehen. Wir erkennen sofort, was diese Farben und die durch sie gebildeten Formen „bedeuten". Daß menschliche Gestalten dargestellt sind, bemerkt auch der oberflächlichste Betrachter ohne irgendwelche geistige Anstrengung, obwohl er schon in diesem Erkennen die Sinnesgegebenheiten mannigfach ergänzt; ja, indem er die gesehenen Gestalten als „Menschen", als „beseelte Wesen" anspricht, spielt sogar ein primitives Verstehen mit.

Der gebildete Betrachter jedoch erkennt mehr. Aus seinem Wissen heraus wird er in der Hauptperson die Madonna mit dem Jesuskinde erkennen, in den beiden andern Gestalten Heilige, wozu ihm der Heiligen-

schein des Greises Anhalt gibt. Dazu erkennt er auch die Situation dieser Gestalten, daß sie auf oder doch mit den Füßen in Wolken stehen und daß der Vorhang hinter ihnen den Himmel voll lichter Engelsköpfchen eröffnet. Man erkennt aus diesem Nebenwerk, daß jene Gestalten nicht auf der Erde weilen, sondern in himmlischen Sphären, was sich noch bestätigt durch die beiden Putten im Vordergrund, die man auf Grund ihrer Flügel als Engel erkennt.

Alles das kann man sozusagen „mit dem ersten Blick" erfassen, wenn auch die Einzelheiten erst allmählich aus diesem Gesamteindruck hervortreten. Es sind „Tatsachen", begrifflich geordnet und in zumeist nicht ausdrücklich formulierten Urteilen auseinandergelegt, wenn etwa die Farben der Gewänder oder sonstige Einzelheiten des Eindrucks isoliert werden.

„Erkennen" läßt sich weiterhin, wenn die nötigen Vorkenntnisse vorhanden sind, daß es sich um ein Gemälde des Cinquecento handelt, daß es ein Bild Raffaels ist, was auch ein Kunsthistoriker, der durch Zufall gerade dieses Bild nie gesehen hätte, dem aber andere Bilder Raffaels vertraut wären, sofort erkennen würde; ja, er würde mit ziemlicher Sicherheit die zeitliche Einordnung in Raffaels Lebenswerk vollziehen können. Er würde ferner sofort das Bild als der italienischen, speziell der florentinischen Schule entstammend erkennen und das auch beweisen können.

Die psychologische Analyse der hier nur kurz genannten Akte, die zum Erkennen des auf dem Bilde Dargestellten gehören, muß sofort feststellen, daß das Erkennen ein mannigfaches Ergänzen der gegebenen Eindrücke ist, ein Ergänzen, das allerdings mit solcher Schnelligkeit und Treffsicherheit erfolgt, daß es als Akt gar nicht bewußt wird. (Daß das Erkennen ein Deuten, Ergänzen, Vervollständigen ist, wird in der Regel nur dort bewußt erlebt, wo nur unzulängliche, unklare Gegebenheiten vorliegen und man erst „über-legen" muß, was sie bedeuten sollen.) Je nach Übung, bestehenden Kenntnissen und Begriffen erkennen verschiedene Betrachter sehr ungleich viel an den Gegebenheiten. Die Unmöglichkeit einer rein sensualistischen Erkenntnislehre wird schon hier offenbar; denn auch rein erkennend nehmen wir ja die Farben gar nicht als Farben in ihrer sensorischen Gegebenheit; nein, wir abstrahieren in hohem Grade davon, daß da Farben auf eine Fläche aufgetragen sind; das „Erkennen" beruht gerade im Erfassen dessen, was die Farben „bedeuten". Wir sehen auch davon ab, daß das Bild zweidimensional ist, wir deuten es als Darstellung einer dreidimensionalen Wirklichkeit; diese aber ist im Bilde nicht voll gegeben, sondern nur „angeregt", so daß wir sie „ergänzen" müssen, was unsere Phantasie auch ganz unmittelbar tut. Das „Erkennen" ist also nicht bloß ein Wahrnehmen, sondern ein Wahrgeben; aus der Fülle unserer Erinnerungen, unseres Wissens

geben wir eine Menge ergänzender Akte hinzu, die von den gegebenen Farben nur ausgelöst werden. Die Kant'schen Kategorien erschöpfen das Erleben nicht im entferntesten. Hätten wir nur sie zur Verfügung, also daß wir etwa das Bild oder die dargestellten Personen unter der Kategorie der „Substantialität" auffaßten, so hätten wir sehr wenig an dem Bilde erkannt. Zum Erkennen gehören weit speziellere, aposteriorische Begriffe wie „Madonna", „Heilige", „Engel" etc., die aus unserm Wissen anschießen, das wir auf Grund unserer kulturellen Bildung parat haben, das jedoch hinsichtlich dieses Bildes ergänzt werden muß durch das ganz spezielle Wissen, daß es sich um den hl. Sixtus und die heilige Barbara handelt, was aus dem Bilde allein überhaupt nicht zu entnehmen ist.

Was nun das Erkennen von Einzelheiten anlangt, so ist auch das nicht ein passives Hinnehmen von Farbreizen in bestimmter Gestalt, vielmehr müssen auch die Einzelheiten „erfaßt", d. h. durch spezielle Blickeinstellung herausgehoben werden; ja sie werden zu vollen Erkenntnissen, die auch mitteilbar sind, erst dann, wenn sie durch Urteile formuliert werden. Viele Betrachter „sehen" zwar die Farbe der Gewänder, aber dies Sehen wird ihnen nicht zu Erkenntnis, weil sie es nicht durch Urteile verstärkt haben. Ich habe durch Versuche bei Studenten festgestellt, daß sie auch nach längerer Darbietung von Bildern die Farben gar nicht oder nur irrtümlich angaben; diese waren nicht bis zur „Erkenntnis" vorgedrungen.

Das rein erkennende Verhalten, wie wir es bisher beschrieben, kann auch ein ganz kunstfremder Betrachter einnehmen, aber viele der in dies Erkennen eingehenden Einzelbeobachtungen ebenso wie der Gesamteindruck sind auch für das ästhetische Verstehen Voraussetzung. Aber sie sind nur Voraussetzung, nicht das Wesentliche, das erst jenseits dieses Erkennens beginnt.

Und zwar ist zunächst notwendig für das ästhetische Erleben, daß man ganz allgemein versteht, daß man einem Kunstwerk gegenübersteht, das heißt einem Bilde, das nicht nur irgendwelchen praktischen oder religiösen Zwecken dient, sondern das an den Beschauer den Anspruch stellt, als Kunst gewürdigt zu werden. Bei den meisten heutigen Betrachtern ist dies allgemeine Verstehen des in dem Gemälde objektivierten „Geistes" als Bestimmung für ästhetische Beschauung sogar so vorwiegend, daß sie gar nicht daran denken, daß das Bild seiner ursprünglichen Bestimmung nach für das Karthäuserkloster in Piacenza als Andachtsbild, mindestens zugleich mit der künstlerischen Bestimmung, vorgesehen war.

In der Regel also „versteht" der heutige Betrachter Raffaels Gemälde nicht als kultisches, sondern als ästhetisches Werk, wozu dessen Unterbringung in einem Kunstmuseum, also nicht mehr in Kloster oder

Kirche, ihn besonders hinweist. Wieweit Raffael selbst im Malen von religiösen, wieweit er nur von ästhetischen Antrieben geleitet war, wissen wir nicht. Vermutlich bestanden in ihm nebeneinander die christlich-religiöse wie die irdisch-künstlerische Gefühlswelt, also daß sowohl die religiöse wie die ästhetische Einstellung des Beschauers sachlich berechtigt ist. Danach fragt jedoch der ästhetische Betrachter in der Regel nicht, sondern er tritt seinerseits mit der spezifischen ästhetischen Einstellung an das Bild heran, die alle religiöse oder ethische Wertung möglichst ausschaltet, ja womöglich als „kunstfremd" zurückweist. Indem er in einem ganz allgemeinen Sinne das Bild „schön" findet, versteht er dabei den Schönheitswert des Bildes.

Aber mit dem allgemeinen Verstehen des Bildes als Kunstwerk ist noch nicht das spezielle Werk verstanden. Auch ein nüchterner Wissenschaftler, der das Bild etwa bloß als Kulturdokument ansieht, kann feststellen, daß es sich um ein Kunstwerk handelt, ohne dabei das Gemälde als Kunstwerk zu erleben.

Dafür, und damit kommen wir zum ästhetischen Kernerlebnis, ist notwendig, daß das Gemüt des Betrachters in Schwingungen gerät, wie er sie ohne dies Werk nicht erleben könnte. Grob gesprochen: er versteht das Kunstwerk nur dann, wenn er nicht nur ein allgemeines Schönheitserlebnis, sondern ein ganz charakteristisches, durch die Qualität just dieses Gemäldes erregtes Schönheitserlebnis hat, das auf Grund der Gegenständlichkeit wie der Formgebung den Charakter des Religiösen, Überirdischen, Feierlichen hat.

Ein solches zunächst ziemlich pauschales Gesamtverstehen des Werkes als „schön" drängt sich jedem Menschen, der überhaupt kunstempfänglich ist, ganz unmittelbar auf. Es ist ein sehr komplexes Erleben, worin rein sensorische Gefühlswirkungen, allgemeine Wertungen von menschlicher Schönheit, ein unbestimmtes geistiges Formgefühl mitschwingen, ohne in der Regel gesondert herauszutreten. Aber schon der Umstand, daß Gefühle durch die Gegebenheiten ausgelöst werden, daß die „Schönheit" des Bildes nur unbestimmt erlebt wird, ist ein „Verstehen", weil es eine adäquate Reaktion auf das Kunstwerk ist, das auf eine solche Wirkung angelegt ist. Man fühlt sich von dem Bilde in ganz bestimmter Richtung „angesprochen", und der Geist „antwortet" seinerseits darauf, indem er bei dem Erleben „verweilt", es ausschwingen läßt, es genießt, d. h. reflektierend bewußt werden läßt. Gegenstand, Form, Gehalt werden nicht getrennt; es ist ein ganzheitliches Verstehen, bei dem der ganze Mensch betätigt ist.

Nur um es als ein diesem Bilde gegenüber inadäquates Verhalten auszuschalten, erwähnen wir das impressionistische Genießen des Kunstwerks, das das Erleben auf sensuelle Lustgefühle an Farben und Linien zurückführen möchte. Das erwächst

einer Theorie, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkam und ihre Parallele in dem gleichzeitigen psychologischen Sensualismus hatte. Bewußt bis ins Paradoxe zugespitzt, mit einer gewissen Freude am „Verblüffen des Bürgers" (Epater le bourgeois) ist diese ästhetische Theorie z. B. in dem Buche „Der Fall Boecklin" von J. Meier-Gräfe vorgetragen worden, der unter Absehung von jedem seelisch-geistigen Gehalt verlangt, man solle von einem Bildwerk nur die Farben und Linien geschmäcklerisch genießen, nicht anders also als ein bedeutungsloses Teppichmnster. Wir geben natürlich zu, daß ein solches Verhalten jedem Bilde gegenüber möglich, bei manchen impressionistischen Gemälden sogar dem Kunstwollen der Maler adäquat sein mag; aber es läßt sich sehr ernsthaft zweifeln, ob es bei allen nicht impressionistisch gemeinten Bildern das richtige und weiterhin, ob es gar das höchste und edelste Kunstverhalten sei, wie manche Ästheten um 1900 herum tatsächlich meinten. Am wenigsten aber ist dies Verhalten etwa „natürlich", sondern es ist das Produkt einer sehr gewaltsamen Abstraktion; es ist gewiß primitiv, aber von einer künstlichen, abstrakten und daher unechten Primitivität. Leuchtkraft und Symphonie der Farben sind gewiß Tatbestände, auf die der schaffende Künstler sein Augenmerk richten muß; aber sie sind innerhalb des Ganzen des Kunstwerks nur Mittel, technische Probleme, die im Atelier sehr wichtig sein mögen, aber die Atelierperspektive braucht nicht die dem fertigen Kunstwerk gegenüber angebrachte zu sein. Bei vielen Kritikern war die ateliermäßige Einstellung dem Kunstwerk gegenüber ein Kokettieren mit Betrachtungsweisen, die eine Sachkenntnis vortäuschen sollte, die jedoch mit dem fertigen Kunstwerk nicht viel mehr zu tun hat als die Technik der Farbenchemiker, die die Pigmente herstellten. Viele „impressionistische" Beurteiler glaubten die Kunst zu verstehen und verstanden nur die Technik, wobei zuzugeben ist, daß für manche impressionistische Maler die Kunst auch nur ein technisches Problem war, was jedoch sicher nicht dem Kunstideal aller großen Kunstepochen entsprach.

Viele Betrachter kommen bei Kunstwerken nur wenig über das allgemeine Verstehen des Gehalts hinaus; indessen, mag auch das Kunstwerk im Bewußtsein nur in undifferenzierter Ganzheit, in seinem wuchtigen Grundakkord erlebt werden, dieser setzt sich doch aus mancherlei unterbewußten Einzelwahrnehmungen und spezielleren Verständnisakten zusammen, auch wenn sich der Betrachter deren nicht bewußt ist. Wie wir beim Erfassen des Charakters eines Menschen, dem wir im Leben begegnen und den wir etwa ganz unmittelbar als eitel und hochmütig verstehen, oft keineswegs bewußt sind, welche objektiven Anhalte wir für dies Verstehen seines Charakters haben, so sind wir, wenn wir ein Gemälde als „schön" oder „edel" seinem Gehalt nach verstehen, uns keineswegs bewußt, worauf dieses Verstehen beruht. Aber da auf sehr viele verschiedene Personen nachweisbar die Sixtinische Madonna in ähnlicher Weise gewirkt hat, so müssen objektive Anhalte vorhanden sein, die übrigens bei allen denkenden Beobachtern zum Teil auch bewußt werden. Wenn wir also das „Verstehen" begründen wollen, müssen wir diesen Einzelwirkungen nachgehen.

Um einen in der Ästhetik sehr beliebten Begriff zu brauchen, so beruht die Wirkung unsres Gemäldes sehr wesentlich auf dem „Ausdruck"; genauer gesagt, dem Ausdruck der körperlichen Haltungen und Bewe-

gungen der dargestellten Personen. Exakt gesprochen sind freilich nur statische Haltungen im Bilde dargestellt, die wir jedoch „verstehen“ als Momentanausschnitte dynamischer Bewegungen. Die Ergänzung im Verstehen erfaßt nämlich bei statischen Haltungen doch ganzheitlich das Vorher und Nachher mit, wir erleben nicht bloß die augenblickliche Handstellung des hl. Sixtus, sondern wir erleben ihr Vorher und Nachher mit, so „statuarisch“ im Ganzen auch die Personen gesehen sind.

Zum Begriff des Ausdrucksverstehens jedoch gehört, daß die Bewegung nicht als solche oder nicht nur als körperliche Bewegung wahrgenommen wird, sondern als Äußerung seelischer Zustände. Wir „erkennen“ nicht bloß, wir „verstehen“ eine Körperbewegung, wenn wir dabei erfühlen, was in der Seele des jene Bewegung ausführenden Menschen vor sich geht.

Der seelische Gehalt des Bildes drückt sich vor allem in der Gestalt und Haltung der Madonna selbst aus, die schon durch ihre zentrale und überragende Stellung als Hauptfigur in erster Linie den Blick anzieht. Diese Haltung aber drückt eine Innerlichkeit aus, die man am besten als „Hoheit“ bezeichnet, mit einem Worte also, das, wie die meisten Bezeichnungen für Gemütszustände, ursprünglich körperliche Bedeutung hat; denn hoch aufgerichtet steht ihre Gestalt vor dem Beschauer, richtiger noch, sie scheint ihm leicht, mit den Füßen den Wolkenboden kaum berührend, entgegenzuwandeln. Diese „Hoheit“ ist noch betont durch das Überragen gegenüber den beiden andern Gestalten und das Hineinragen in die Himmelsbläue. Man spürt die Steigerung in Fausts Worten: „Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin ...“ Die mühelose Leichtigkeit, mit der sie das verhältnismäßig große Jesuskind im Arme hält, trägt ebenfalls zu dem Eindruck überirdischer Größe bei. Daneben aber ist nichts Abweisendes, nichts Zurückstoßendes, nichts Demütigendes in der Hoheit dieser Haltung, die Hoheit ist gemildert durch Anmut.

Neben der Gesamthaltung ist Ausdrucksträger — wie im Leben zumeist so auch hier — das Auge, richtiger der Blick. Es ist ein merkwürdiger, transzendenter Blick, der zwar dem Beschauer zugewandt ist, aber doch über ihn hinweggeht, gleichsam ins Weite und doch zugleich verinnerlicht, versunken, traumbefangen erscheint, nicht gewaltsam ekstatisch, aber doch weltentrückt in weiblicher Zurückhaltung. Gerade das Verstehen dieses Blickes ist wesentlich für das Verstehen des transzendenten Gehaltes des Gemäldes. Das übrige, im regelmäßigen, etwas zugespitzten Oval geformte Gesicht erscheint nur als Rahmen für diese Augen. Undenkbar, daß dieser Gestalt gegenüber bei all ihrer weiblichen Schönheit ein irdisches Gefallen aufkommen könnte.

Höchst merkwürdig kontrastieren und ergänzen Haltung und Blick des Kindes Haltung und Blick der Mutter. Bei aller Wahrung der

kindlichen Formen sind Haltung und Blick dieses Kindes nicht eigentlich kindlich, sondern man fühlt, es ist ein besonderes Kind. Raffael hat nicht irgendwie ein zweijähriges Baby abgemalt, sondern er hat diesem Kinde, das ruhig und selbstsicher im Arme der Mutter ruht, einen weit seinen Jahren vorauseilenden Blick gegeben, einen Blick, der später tief hineinschauen wird in die Verworrenheit des Menschentums, wenn er auch hier bei allem Ernst noch traumversunken wirkt. Man vergleiche den Ausdruck dieser Augen mit dem nur-kindlichen, gar nichts „sehenden" Blick der beiden Engel im Vordergrund, und man wird den Unterschied spüren.

Neben der Madonna zieht vor allem Sixtus den Blick an, da er die am stärksten bewegte Gestalt ist, und Bewegungen nicht nur die erkennende, sondern auch die verstehende Aufmerksamkeit stärker anziehen als ruhende Haltungen. Instinkthaft suchen wir gerade Bewegungen zu verstehen, da sie neue Situationen schaffen. Die Gestalt des Sixtus aber ist darum besonders bedeutsam, weil sie gleichsam den Beschauer ins Bild hineinzieht, indem sie dessen Stimmung zur Madonna repräsentiert. Diese Stimmung ist eine doppelte: einerseits die demutsvollen Hinaufblickens, außer in der Kopfhaltung und der Blickrichtung in der auf die Brust gelegten Linken, die zugleich das Gewand zusammenhält, dargestellt; andrerseits drückt die lebhaft „sprechende" Rechte, aus der erkennbar wird, daß auch der Mund spricht, gleichsam die Richtung auf die Welt und den Beschauer aus, als wendete sich der Heilige an die Himmelskönigin mit einer Bitte. Daß die Hand die Bildfläche zu überschreiten scheint, drückt symbolisch die Richtung auf etwas außerhalb des Bildes selbst Gelegenes als Gegenstand der Bitte aus, ja insofern die Hand auf den Beschauer hinweist, wird dieser gleichsam selbst in das Bild einbezogen, als bäte der Heilige für ihn, was dadurch ergänzt wird, daß ja auch die Madonna in Richtung auf den Beschauer, wenn auch nicht fixierend, hinblickt.

Die letzte Hauptgestalt des Bildes, die hl. Barbara, wirkt durch ihren Ausdruck demütiger Verehrung, der sich in den auf der Brust zusammengelegten Händen und dem niedergeschlagenen, abgewandten und doch wundersam milden, durch ein feines Lächeln begleiteten Blick offenbart. Auch die ein Niederknien andeutende Haltung weist in die gleiche Richtung. Beide Heilige wirken dadurch, daß sie auf dem Bilde selbst die vom Beschauer erwartete Haltung demütiger Verehrung repräsentieren, gleichsam als Mittler zwischen der Madonna und dem Beschauer. Sie erleichtern das Verständnis, indem sie selbst das andachtsvolle Verstehen dramatisch darstellen, das der Maler im Beschauer erwecken will.

Alles das, was wir bisher schilderten, ist „Seelverstehen“, d. h. Ausdruck-, Person- und Situationverstehen und ergibt zusammen die „Stimmung“, die in dem Bilde verstanden wird.

So bedeutsam das Seelverstehen für das Kunsterleben ist, es ist kein spezifisch künstlerisches Verstehen; denn es würde auch eintreten, wenn man die dargestellten Personen „in natura“ vor sich sähe; es ist naturhaft, noch nicht eigentlich geistiges Verstehen. Dieses aber zielt, wie es aus spezifisch geistigen Funktionen erwächst, über den seelischen Gehalt hinaus auf den Geist, der aus dem Gemälde spricht.

Geistig in dem Gegebenen aber ist alles das, was nicht „Natur“ ist. Gewiß ist es vom rein Seelischen nicht zu trennen, da auch das Seelverstehen der Menschen bereits durchaus vergeistigt ist. Geistverstehen z. B. ist es, wenn wir die dargestellte Frauengestalt als „Madonna“ verstehen, nicht als Frau, sondern als Repräsentantin der religiösen Transzendenz; das verstehen wir nicht „naturhaft“, sondern nur auf Grund der spezifischen Geistigkeit des Christentums, aus der Kultur heraus; ein hochgebildeter Chinese, der nie etwas vom Madonnenkultus gehört hätte, würde das gar nicht verstehen, vielleicht nur ein vages Gefühl der Ehrfurcht empfinden, die aber dem spezifischen Geist des Werkes ganz fremd bliebe.

Für das Verstehen des Geistes des Bildes ist aber weit bedeutsamer als alles Naturhafte gerade das, was vom „Natürlichen“ a b w e i c h t. Das sind z. T. ganz gegenständliche Tatsachen, auf denen das Verstehen des Transzendenten beruht. Es ist durchaus „unnatürlich“, daß eine Frauengestalt auf Wolken wandelt; aber wir verstehen auf Grund dieses Umstandes, daß es sich nicht um ein irdisches Wesen handelt. Der Heiligenschein des Sixtus ist ebenfalls nur aus dem Geiste zu verstehen, da er in der Natur nicht vorkommt, ebensowenig wie die Flügel der Engel. Alles das kann nur verstanden werden auf Grund bestimmter Kulturvoraussetzungen, also aus dem Geiste.

So gewiß sich nun der Geist auch schon im Gegenständlichen ausspricht, noch reiner spricht er aus allem, was der Künstler zum Gegenständlichen h i n z u g e t a n hat, was man mit einem nicht sehr treffenden Ausdruck als „Form“ bezeichnet; denn auch das Gegenständliche hat ja Form; richtiger sagen wir die „Kunstform“, d. h. die geistige Form, die einerseits die gegenständliche Form abändert, steigert, heraushebt, anderseits in ad hoc hinzugetragenen Formen ergänzt, bereichert und vertieft.

Das aber, was der Geist auf allen Kulturgebieten hinzubringt, ist zunächst O r d n u n g. Die Ordnung der Kunst jedoch ist in erster Linie Ordnung unter ästhetischen Gesichtspunkten, und wir verstehen diese

Ordnung mindestens gefühlsmäßig, wenn wir ihren Sinn, ihren Wert erfassen.

Die Komposition des Bildes zielt zunächst auf eine der Apperzeption des Beschauers möglichst adäquate Darstellung, also daß das Erleben sich möglichst unmittelbar vollzieht. Dafür ist deutliche Gliederung des Ganzen notwendig. Beherrscht wird die Komposition vor allem durch die Symmetrie, die der Geist des Beschauers als wohlgefällig empfindet, was sich daraus erweist, daß die überwiegende Mehrzahl aller künstlerischen Darstellungen symmetrisch angeordnet ist und deshalb als wohlgefällig erlebt wird. Daß die Symmetrie aber wohlgefällig ist, liegt hauptsächlich daran, daß wir auf Grund der Organisation unseres Geistes darin eine übersehbare Ordnung herausspüren. Wenn gelegentlich asymmetrische Kompositionen als reizvoll erscheinen, so geschieht es nur deshalb, weil unter Umständen die Durchbrechung der Symmetrie als keck, prickelnd, originell wirkt. Raffael hat jedoch, ohne pedantisch zu verfahren, die ganze Gruppe symmetrisch geordnet, insofern die Madonna ziemlich genau in der Mittelachse des Bildes steht, während die beiden Seitenfiguren sich das Gleichgewicht halten, was sich in dem Nebeneinander der Engel wiederholt. Daß dabei die Symmetrie nirgends mathematisch exakt, sondern belebt ist, ja Kontraste einschließt, so die Aufwärtsbewegung bei Sixtus als Kontrast gegen das Hinabschauen der hl. Barbara, nimmt ihr alles Steife, Unorganische.

Aber nicht bloß das Nebeneinander offenbart eine Ordnung, die der Apperzeption entgegenkommt, auch die Ordnung in vertikaler Richtung, insofern die Herausgehobenheit der Madonna gegenüber den niedriger stehenden Figuren ihr einen starken Akzent gibt, der sie dem Beschauer als wichtiger gegenüber allem Übrigen erscheinen läßt. Alles das, die gesamte Ordnung des Bildes, wird im Kunsterleben nicht „erkannt", sondern gefühlsmäßig gewertet: als Klarheit, Ruhe, Einfachheit, Größe, alles Worte, die einen festen Wertgehalt haben neben der sachlichen Feststellung. Sie werden nicht äußerlich, sondern geistig erlebt.

Neben der gegenständlichen Komposition spielen in dem Formaleindruck auch die linearen Formen mit, die dadurch, daß sie sich gegen den lichten Hintergrund abheben, besonders deutlich heraustreten. Gemäß der Gesamtform des Bildes, dem „stehenden" Rechteck, überwiegen durchaus die vertikalen Linien; ausgeprägte horizontale treten, abgesehen von dem linken Unterarm der Madonna, fast ganz zurück. Charakteristisch ist ferner das Fehlen jeder geraden Linie und das Vorherrschen geschwungener, oft, wie im Kopftuch der Madonna, sogar sehr kühn geschwungener Linien. Der von Kopf und Arm des Kindes gebildeten Kurve entspricht die Kurve des Kopftuches auf der andern Seite.

Auch das Untergewand der Madonna, ebenso wie das schwere Brokatgewand des hl. Sixtus, bauschen sich in Kurven.

Alles das kann man gewiß z. T. als gegenständlich bedingt ansehen, es hat aber auch zugleich formale Gefühlswerte, die gewiß dem schlichten Betrachter nicht bewußt werden, die aber in das Gesamtverstehen eingehen und zum Bewußtsein gebracht werden können. Denn alle Linearformen werden nicht bloß erkannt, sondern auch, besonders im ästhetischen Erleben, „verstanden". „Oben" und „Unten" sind nicht bloß Ortsunterschiede, sondern auch „W e r t"unterschiede. Daß die Madonna oben, die andern Gestalten als unten stehend dargestellt sind, verstehen wir auch als W e r t unterschiede. Die senkrechten, nach oben strebenden Linien ziehen den Blick „nach oben", verstärken den Gesamteindruck der „Hoheit", welcher Begriff ja ebenfalls nicht bloß ein Raum- sondern auch ein Wertcharakteristikum ist. Diese Beziehung zwischen Raumunterschieden und Wertunterschieden ist so fest verankert, daß sie metaphorisch als feste Prägung sogar in die Umgangssprache eingegangen ist. Gefühlsmäßig wird der Gesamteindruck, der „Gehalt" der Hoheit in dem Bilde durch die emporstrebende Linienführung dargestellt und in ihrem Ausdruck verstanden.

Andrerseits geben die zarten Kurven doch einen Eindruck von Weichheit, Bewegtheit, Leben, während gerade Linien stets als hart, starr, unlebendig verstanden werden. Diese zarte, weiche Bewegtheit der Linien nimmt der vorherrschenden Vertikaltendenz alles Gewaltsame, Starre, belebt die gesamte Gestaltung in anmutigster Weise. Die „Hoheit" ist nicht starr, sondern milde und gütig, das fühlen wir aus den Linearformen heraus.

So mannigfach variabel und in den Kombinationen ganz verschieden wirkend die geistigen Werte der Ordnungs- und Linearformen sind, sie haben doch, worauf wir wiederholt hinwiesen, begriffliche Prägung gefunden, insofern an sich rein sachlich charakterisierende Worte wie Klarheit, Ruhe, Weite, Größe, hoch, niedrig, vorn, hinten, ja sogar rechts und links auch Wertungen enthalten, die überindividuell gültig, vom individuellen Ausdruckserleben ziemlich unabhängig sind.

Weniger feste Prägungen haben die F a r b e n gefunden, obwohl auch diese vielfach Wertcharaktere haben, die ziemlich allgemein sind und oft durch schmückende Beiworte bezeichnet werden. Man spricht von einem ruhigen Blau, einem aufreizenden Rot, einem toten Grau und faßt damit die Farben in einem geistigen Sinne, der nicht sinnlich erlebt, sondern geistig-fühlend verstanden wird. Wenn man sich über die geistigen Werte der Farben (Goethe sagt „sittlich" in dem weiten Sinne, der nicht bloß das Moralische im engen Sinn, sondern, ähnlich wie das französische „moral" den Gegensatz gegen das Natürliche, also das Geistige aus-

drückt) unterhalten will, so stößt man noch weit mehr als bei Raumwerten auf Irrationales, aber man wird sich doch wenigstens ungefähr über die Wirkung verständigen können. Das lichte, schimmernd aufgehellte Blau des Hintergrundes neben der „reinen" Helle der Wolken in Raffaels Gemälde hat nicht nur sinnlichen Reiz, sondern wirkt symbolisch für die himmlische Klarheit, es ist „himmelblau", in welchem Worte deutlich ein Gemütswert mitschwingt. Vertiefter kehrt das Blau auch im Untergewand der Madonna wieder, auch sie mit den Farben des Himmels umspielend, zu dem das gedämpfte Rot des Obergewandes in einem ungemein belebenden und doch vornehmen Kontraste steht. Dagegen ist das Gold des Papstgewandes mehr irdisch; ein weltlicher Glanz ist gleichsam noch mitgenommen in die lichten Himmelshöhen, der auch im Gewand der heiligen Barbara wiederkehrt, das sonst von einem sanften Grün vor allem charakterisiert ist.

Indem wir aber die kompositionellen und linearen Formen und die Farben nicht bloß erkennen, sondern als Wertträger erleben, „verstehen" wir sie, und zwar verstehen wir sie als Geistträger[2]). Es ist nicht ein individuelles Seelenleben, was sich darin erschließt, es ist überindividueller, übersubjektiver Geist, der uns darin anspricht. Raffael hat diese Formgebung gewiß in genialer Weise angewandt, aber er fand sie im wesentlichen vor als Prägungen eines überindividuellen Geistes, den wir als „Geist des Cinquecento" ansprechen. Wäre Raffael hundert Jahre früher geboren gewesen, so hätte er das Bild in dieser Form nicht malen können, weil die überindividuellen, geistigen Voraussetzungen dafür nicht dagewesen wären. Man braucht ja nur Madonnenbilder des Quattrocento dagegenzustellen, um den ganz andern Geist dieser Zeit zu erkennen. Die spezifisch cinquecentistischen Eigenschaften des Bildes, die keineswegs individuell raffaelisch sind: Weiträumigkeit, Größe, Vereinfachung, Ruhe, Idealisierung sind „Geist", weil sie überindividuelle Prägungen sind, die dem Stil der ganzen Zeit eignen und aus diesem Geist, der spezifischen „Gesinnung" heraus, verstanden werden müssen.

Dieser Geist aber wird durch den Begriff der idealisierenden „Schönheit" vor allem charakterisiert. Gewiß kann man auch Erhabenheit und Anmut in dem Bilde erkennen, aber diese Gegensätze sind aufgehoben in harmonischer „Schönheit". „Schönheit" im idealisierenden „klassischen" Sinne ist im Gegensatz zu der quantitativen Wertung des „Erhabenen" eine qualitative Wertung, in der die „Qualitäten" harmonischer Proportion, Regelmäßigkeit, „Maß" entscheidend sind. Auch dies Schönheits-

[2]) Höchst merkwürdig, weil in die lebensvolle Komposition nicht eingehend, ist die unten „abgestellte" Papstkrone. Was für ihre Anbringung maßgebend war, ist aus dem Kunstwerk selbst nicht zu entnehmen; vermutlich haben hier außerkünstlerische Einflüsse mitgespielt.

erlebnis ist „Geist", es erhebt sich über das rein subjektive Gefühl des „Angenehmen" oder „Wohlgefälligen" dadurch, daß es übersubjektiv, objektiv fundiert ist. Gewiß sprechen wir auch von naturhafter Schönheit, aber auch dann sehen wir darin eine Annäherung an einen Idealtypus, also eine geistige „Idee", die wir an die Natur herantragen. Beim nur „Hübschen" fehlt dieser ideale Maßstab. Wenn wir die Kunst Raffaels „idealisierend" nennen, so darum, weil darin „Ideal-gestalten" dargestellt sind, „ideal" in dem Doppelsinne, daß sie über das Naturhafte hinausgehen und andrerseits, daß sie sich einer dem Geiste vorschwebenden „Idee" im Sinne Platos anzunähern scheinen. Wir „verstehen" das Kunstwollen Raffaels dann, wenn diese auf die „Idee" gerichtete Wertung verstanden wird, die z. B. in der Kunst Rembrandts zugunsten anderer Wertungen meist zurücktritt.

Wir haben notgedrungen den Gesamteindruck des Bildes in eine Reihe von Teilprozessen zerlegen müssen; indessen ist das nicht so gewaltsam, wie es erscheinen mag. Es ist falsch, wenn manche Ästhetiker beim Betrachten der Raumkünste die „Zeit" ganz ausschalten wollen; in der Tat erfordert jedes reichere „Raum-Kunstwerk" eine gewisse Zeit des Betrachtens, und diese Zeit ist nicht homogen, sondern ausgefüllt von beständig wechselnden Eindrücken. Beim Lesen einer Dichtung oder beim Hören einer Symphonie ist die Zeitfolge der Eindrücke gegeben (obwohl wir sie dort kraft der Erinnerung zu einem Nebeneinander ergänzen, das besonders bei Dichtungen sich zu raumhaften Bildern zusammenfügt); im Gemälde ist das Gegebene raumhaft geordnet und kann in einem Momentaneindruck zusammengefaßt werden. Zum eindringenden Verstehen ist jedoch auch hier ein diskursives Erfassen nötig, das in der Zeit verläuft, nur daß der Beschauer selbst Dauer und Reihenfolge der Sukzession zu bestimmen hat. In den Zeitkünsten sind zunächst nur Einzelheiten aufeinanderfolgend „gegeben", die der Leser oder Hörer dann synthetisch zu einem Ganzen aufzubauen hat, das erst vollendet ist am Schlusse des Werkes. In den Raumkünsten ist die Ganzheit gegeben; zum vollen Verständnis jedoch gehört auch hier eine gewisse Dauer des Erlebens, das sich in Einzelheiten auseinanderlegt, die dann wieder zum Ganzen zusammenklingen müssen.

Mit Recht haben die Ästhetiker als Wesen des Kunstwerks die „Einheit in der Vielheit" bezeichnet, womit freilich nur eine ziemlich leere Formel gegeben ist. Entscheidend für das Kunsterleben ist, ob die Einheit wirklich als Einheit in der Mannigfaltigkeit erlebt wird, ob wirklich alle Einzelheiten organisch sich zur Einheit zusammenschließen. Dafür ist nicht bloß die objektive Einheit notwendig, sondern auch die Fähigkeit des Beschauers, die Einheit zu spüren, die um so reicher sein wird, je größer die Mannigfaltigkeit ist. Es handelt sich nicht bloß darum, daß die

Einheit erkannt, sondern daß sie „verstanden" wird, daß sie als Einheit mannigfaltiger Eindrücke erlebt wird. Dies Erleben braucht nicht voll bewußt zu sein, es ist, wie alles tiefere Verstehen, überbewußt, mannigfache bewußte Erlebnisse ganzheitlich übergreifend. Es ist deshalb auch überrational, da die Ratio danach strebt, das Erleben zu klarer Bewußtheit zu bringen, aber es dadurch auch versimpelt. Die unvermeidliche Paradoxie aller psychologischen Analyse ist die, daß sie das Überbewußte bewußt zu machen strebt, ein Verfahren, das als Durchgangsstadium berechtigt sein kann, aber nie soweit gehen darf, daß das Überrationale und Überbewußte des künstlerischen Erlebens dadurch zerstört wird.

Geistverstehen also ist, so können wir zusammenfassend sagen, im Gegensatz zum Seelverstehen vor allem Wertverstehen. Ein ungeistiger, aber feinfühlender Betrachter, besonders Frauen, verhalten sich der Kunst gegenüber vorwiegend „seelverstehend". Sie suchen in der Kunst Ausdruck, Menschliches, Stimmung. Alles das ist gewiß „Verstehen", aber noch nicht Kunstverstehen im eigentlichen Sinne, d. h. Geistverstehen, das zwar das Seelverstehen einschließt, darüber hinaus aber noch alles das zu verstehen sucht, was der Geist als formende Wertung an das Gegenständliche herangetragen hat. Das Geistverstehen erfordert eine gewisse Abstraktionsfähigkeit über das Seelverstehen hinaus. Es versteht vor allem die ordnende Form, die der Künstler zum Gegenständlichen hinzugefügt hat, es versteht das Kunstwollen als Wertwollen, und zwar in seiner Gesamtheit wie in allen Einzelheiten, die, indem sie sich dem Gesamtwert einfügen, selbst Wertcharakter erhalten.

## VIII. Das Verstehen der Dichtung

(illustriert am Beispiel einer Ballade C. F. Meyers)

Auch an einem dichterischen Werke seien in Kürze die mannigfachen Akte nachgewiesen, die in ihrer Gesamtheit das Verständnis der Dichtung als Kunstwerk ausmachen. Und zwar wähle ich, da sich Dramen oder Epen wegen ihrer Ausdehnung nur schwer verwenden lassen, eine kurze Ballade, die ebenfalls Gestalten beschwört und Geschehnisse erzählt, die über die bloßen Worte hinaus verstanden werden sollen: C. F. Meyers Gedicht: „Die Rose von Newport".

Das „Material" der Dichtung, das „Gegebene" sind für den Leser gedruckte Worte, die er jedoch in der Regel als solche gar nicht beachtet, sondern die er ganz unmittelbar in ihrem Sinn „versteht", obwohl dies Verstehen auch ein Erkennen involviert, das jedoch ebenso wie die rein sensorischen Akte „übersprungen" wird. Denn der Leser „erkennt" nicht bloß die Worte, er versteht ihren „Sinn", richtiger den Sinn der Sätze

und des gesamten Gedichtes, und zwar nicht als persönliches Seelenleben des Dichters, sondern als Seelenleben der vorgeführten Personen und als überpersönlichen Geist. Wird das Gedicht durch lebendigen Vortrag vermittelt, so treten zu den abstrakten Begriffen noch mancherlei andere „Gegebenheiten“ hinzu: Tempo, Dynamik, Rhythmik, Klangfarbe usw., die alle ebenfalls als „Ausdruck“ verstanden werden, die jedoch, obgleich blasser, auch der Leser des Gedichts von sich aus ergänzend erlebt, nicht ganz frei, sondern unwillkürlich den „Anregungen“ des Textes folgend. Es gehört bereits zum „ahmenden“ Verstehen des Gedichts, daß man verständnisvoll, d. h. unter Berücksichtigung der musikalischen Ausdruckswerte, die Worte liest, was besonders beim Vorlesen hervortritt. Das kann wirklich eindringend erst geschehen, wenn man das Gedicht als Ganzes schon kennt; es ist jedoch bezeichnend für die Schnelligkeit und Feinheit des Ahmungsvermögens, daß man schon beim ersten Lesen oft ganz unwillkürlich einen treffenden Ausdruck findet. Schon rein äußerlich ist das nur auf „Kenntnis“ eines Gedichts gerichtete Lesen ein ganz anderes als das auf „Verständnis“ gerichtete. Dort kann man den Text „überfliegen“, hier muß man langsam lesen, jede Einzelheit beachtend, akzentuierend, Klangfarbe und Intensitätsgrade variierend. Und wird ein Gedicht vorgelesen, so hört man dem Vorleser an, ob und in welchem Grad und in welcher Art er das Gedicht „verstanden“ hat.

Vorauszusetzen ist dabei der überaus komplizierte Vorgang des Sprachverstehens, der weit mehr umfaßt als das bloße „Erkennen“ der Worte, ja überhaupt weit mehr als Bewußtsein. Die Psychologie hat bisher das Sprachverstehen nur durch oberflächliche Begriffe, wie die der „Sprachvorstellungen“ mehr verhüllt und verwirrt als geklärt. „Bewußt“ wird im Sprachverstehen höchstens das „Verstandene“, während das Verstehen selbst, die Aufnahme und Einordnung des gegebenen Wortmaterials in die Gesamtheit des Geistes wesentlich „überbewußt“ verläuft, aber doch in der Regel mit einer erstaunlichen Treffsicherheit und Schnelligkeit, bei der gar kein Wählen und Überlegen stattfindet.

Ohne es irgendwie erklären zu können, haben wir es einfach als Tatsache hinzunehmen, daß ein paar gelesene oder gehörte Worte sich in unserem Geist sofort sinnvoll zusammenfügen, meist ohne daß wir das geringste überlegen, meist auch ohne daß wir uns den Sinn der Einzelworte irgendwie klarmachen; ja vielfach würde es das Verständnis erst auf ganz falsche Bahnen schieben, wenn wir uns etwa die Bedeutung der Einzelworte genau ausmalen wollten. Lesen wir z. B. den Anfang unsres Gedichts:

„Sprengende Reiter und flatternde Blüten“

so dürfen wir uns das noch gar nicht genau ausmalen, weil wir daraus

die Intention des Dichters, welche Art von Reitern er uns vor die Seele zaubern will, noch gar nicht erraten können; erst bei der vierten Zeile:

Karl ist's, der Jüngling, der Erbe von England

wird klarer, was unsre Phantasie sich vorzustellen hat; nur die „Stimmung " wird schon bei den ersten Worten wach, die sich dann mit jedem weiteren Verse mehr vertieft und die sich zu „Bildern" kristallisiert. Das Sprachverstehen geht keineswegs auf die momentan gesprochenen Worte allein, es umfaßt Vergangenheit und Zukunft: denn jedes Wort erweckt eine Erwartung, die sich allmählich klärt, aber auf Grund der nachklingenden früheren Worte. Diese Erwartung, die sich zur „Spannung" steigern kann, ist im Sprachverstehen von hoher Wichtigkeit, sie macht z. B. beim Lesen von Romanen ein gut Teil des Verstehens aus. Die Kunst des guten Erzählers ist es, daß er keineswegs bloß Tatsächliches mitteilt, sondern Kommendes vorausahnen läßt, wobei sogar gelegentlich trügerische Erwartungen und Befürchtungen angeschlagen werden, die sich dann allerdings in der Regel so lösen, daß das Geschehen doch im Vorausgegangenen motiviert erscheint.

Hätte ein Historiker, dem es nur auf Bericht, Tatsachenfeststellung, kurz auf „Erkennen" und Erkenntnisvermittlung ankäme, die dem Gedichte zugrundegelegten Ereignisse zu berichten gehabt, so würde er etwa die folgende Reportage geben: „Eines Tages, als er in der Blüte der Jugend stand, ritt der spätere König Karl I. von England in die Stadt Newport ein, wo er mit Jubel empfangen wurde. Die jungen Mädchen der Stadt führten zu seinen Ehren einen Reigen auf, und die Schönste von ihnen überreichte ihm eine Rose mit einem Willkommgruß. Der Prinz, der Gefallen an dem Mädchen fand, machte sie in der darauffolgenden Nacht zur Mutter, ohne sich weiter um sie zu kümmern. Jahre danach kam er, inzwischen als König mit seinem Volke zerfallen, wiederum nach Newport, wo man ihm diesmal nicht festlich entgegenkam. Nur ein kleines Mädchen überreichte ihm eine Rose mit dem gleichen Willkommgruß wie damals; als der König die Kleine ansah, erkannte er seine eignen Züge und erriet, daß er die Frucht jener weit zurückliegenden Liebesnacht vor sich hatte. Bald darauf wurde er enthauptet."

So etwa würde der Tatsachenbericht lauten, eine pikante Anekdote, die der Leser als Kuriosität zu Notiz nehmen würde, vielleicht sie als seltsamen Zufall ansehend, vielleicht die nüchterne Kausalfrage stellend, ob wohl die verlassene Mutter das Kind vorgeschickt hatte, um sie und sich selbst dem König in Erinnerung zu bringen.

Was nun macht der Dichter aus dieser Begebenheit? Wir stellen seine Ballade hierher:

Die Rose von Newport

Sprengende Reiter und flatternde Blüten,
Einer voraus mit gescheitelten Locken —
Ist es der Lenz auf geflügeltem Renner?
Karl ist's, der Jüngling, der Erbe von England,
Und die sich nähern in goldener Mailuft,
Das sind die Giebel und Tore von Newport,
Drüber das Wappen der Stadt: eine Rose!
Jubelnde Gassen und jubelnde Wimpel
Und ein von treibender Jugend geschwelltes,
Jubelndes Herz in dem Busen des Stuart ...
Unter den blühenden Linden des Marktes
Schreitet ein Reigen von blüh'nden Gestalten,
Und eine Schönste mit herzlichem Beben
Bietet dem Prinzen die Rose von Newport:
„Seliges Gestern und Morgen und Heute,
Herr, dir die Rose von Newport bedeute!"

Morgen erzählen die Linden das Märchen
Von der entblätterten Rose von Newport.

Sprengende Reiter und wirbelnde Flocken,
Einer voraus mit verwilderten Haaren —
Ist es der Winter, der finstre Geselle?
Karl ist's, der Flüchtling, der König von England.
Seit er das Blut seines Volkes vergossen,
Reitet er neben zerschmetterndem Abgrund ...
Und die sich nähern in weißem Gestöber,
Das sind die Giebel und Tore von Newport.
Drüber das Wappen der Stadt: eine Rose!
Nirgend ein Jubel und nirgend ein Wimpel,
Polternde Hämmer und kreischende Feilen,
Und ein von eisernen Fäusten gepreßtes
Ächzendes Herz in dem Busen des Stuart ...
Unter den frierenden Linden des Marktes
Bettelt ein Kind mit verschatteten Augen,
Bietet dem König ein dorrendes Röschen:
„Seliges Gestern und Morgen und Heute,
Herr, dir die Rose von Newport bedeute!"
Karl, der die Züge des Kindes betrachtet,
Schmal und gespenstig im Spiegel des Elends,
Sieht er das eigene Antlitz und schaudert.

Morgen erzählen die Linden das Märchen
Von dem enthaupteten König in England.

Natürlich wird auch der ästhetisch erlebende Leser hinter den Worten zunächst die dargestellte Tatsächlichkeit „erkennend" herauslesen müssen. Die Sprache redet zwar auch hier von „verstehen", insofern wir

ja in den Worten stets den Sinn verstehen, der aber daneben durchaus auf Erkennen gerichtet sein kann.

Allerdings bietet der Dichter auch an „Erkennbarem" weit mehr als der Reporter, obwohl die von ihm erstrebte „Anschaulichkeit" der Darstellung nicht Selbstzweck, sondern Mittel eines gefühlshaften Verstehens ist. Immerhin erweckt er durch knappe, charakteristische Angaben ein lebendiges Bild im Leser, der von sich aus die Worte zu „Bildern" ergänzt. Wieweit man die Worte „visualisiert" und die dargestellten Handlungen motorisch miterlebt, dürfte individuell verschieden sein. Man prüfe sich selbst, wieweit man die Vorgänge wirklich „sieht", etwa ob man sich den Erbprinzen klar vorzustellen vermag, was wesentlich davon abhängen wird, ob einem Bilder des Königs, etwa das Van Dyck'sche, in Erinnerung sind, das jedoch, um adäquat zu sein, stark verjugendlicht werden müßte! Die meisten Leser werden nur einen schönen Jüngling mit gescheitelten Locken auf sprengendem Pferde „sehen" und nur in vagen Umrissen die Giebel und Tore von Newport. Dabei ist es für das später zu erörternde „Verstehen" ganz gleichgültig, ob dies Bild mit dem wirklichen Newport irgendwelche Ähnlichkeit hat. Aber nicht gleichgültig ist, ob ü b e r h a u p t etwas gesehen wird, weil dadurch das Verständnis belebter wird, obwohl es denkbar ist, daß das Gedicht verstanden wird, o h n e daß überhaupt klare Visualisierungen eintreten. Zunächst nur zur Erkenntnis, noch nicht zum Verständnis gehörend sind auch gewisse Begriffe, die der Dichter verwendet. Gewiß sind alle verwendeten Worte „begrifflich" und wollen auch verstanden werden, aber aus dem Schatz des erkennenden Wissens müssen doch die Persönlichkeit Karls von Stuart und die Stadt Newport heraufbeschworen werden. Wie wenig jedoch diese „Kenntnisse" zum Verstehen notwendig sind, geht daraus hervor, daß auch ein Leser, der keine Ahnung von englischer Geschichte und Geographie hätte, das Gedicht „verstehen" könnte, in seinem rein menschlichen Gehalt, den der Dichter auch für den ungelehrten Leser wirksam werden läßt; denn aus den Worten des Dichters ist zu entnehmen, daß der zunächst so glänzende Prinz später ein Ende auf dem Schafott fand. Die gegenständliche „Richtigkeit" der beschworenen Vorstellungen ist für das Verstehen ziemlich gleichgültig; das Gedicht richtet sich nicht an den Verstand, sondern an die Phantasie, die schöpferisch die Bilder ergänzt; jedes Zurückgreifen auf wirklichkeitsadäquate Erinnerungen an ein Portrait des Königs oder Abbildungen von Newport würde der Wirkung des Gedichtes geradezu entgegenarbeiten.

Aber als „Gedicht", als „Kunstwerk" hätte niemand das Gelesene „verstanden", der nur jene Tatsachenreportage daraus entnommen hätte. Das, was das Gedicht zum Kunstwerk macht, ist alles das, was der Dich-

ter über die Tatsachenreportage hinausgehend daraus gestaltet hat und das muß der ästhetisch erlebende Leser „verstehen“.

Gewiß erzählt der Dichter wie der Reporter das Geschehen, aber von vornherein ist alles nicht bloß auf Tatsachenfeststellung, sondern auf „Verstehen“ gerichtet. Deshalb wird das Äußere der handelnden Personen mit ihren charakteristischen Gesten anschaulich geschildert, weil gerade aus diesem „Ausdruck“ sich das Seelische, das wir verstehen sollen, erschließt. Durch „gescheitelte Locken“, seinen „geflügelten Renner“ und sein „jubelndes Herz“ wird der Stuart geschildert. Mit „herzlichem Beben“ bietet die Jungfrau ihm die Rose dar. Diese knappen Angaben genügen, damit der Leser die Stimmung der beiden Menschen „versteht“. Ungewollt ergänzt er das Übrige, was der Dichter nicht beschreibt und erzählt. Ebenso im Folgenden: Hier wird nur das verwilderte Haar und das ächzende Herz des flüchtigen Königs geschildert und später sein Schaudern, als er sein Kind erkennt. Dies selbst wird nur durch „verschattete Augen“ und später durch das schmale und gespenstige Antlitz charakterisiert, aber das genügt vollkommen, damit man „versteht“.

Diese kontrastierende Stimmung wird vertieft durch die Symbolik, die ebenfalls in ihren Stimmungswerten „verstanden“ wird, wobei sich der Dichter auf die feste Assoziation zwischen Frühling mit Jugend und aufsteigendem Leben und von Winter mit Alter und sinkendem Leben verlassen kann. Dazu tritt auf der einen Seite Jubel, später Gleichgültigkeit und Kälte des Volkes. Auch diese an sich rein tatsächlichen Schilderungen „versteht“ der Leser durchaus in ihrem Stimmungswert, allerdings nur, wenn er sie nicht nur schaut, sondern mitfühlt, wenn er zunächst gleichsam selbst dem jugendlichen Prinzen zujubelt und später mit ihm zusammenschaudert, als dieser das Kind „erkennt“.

Alles das jedoch ist „Seelverstehen“, es ist nicht gebunden an die spezifische dichterische Gestaltung; das Verstehen der Personen und ihrer Beziehungen hätte auch durch eine etwas ausschmückende Prosaerzählung im Leser erweckt werden können. Aber das Verstehen des Kunstwerks als Kunst, als Geist, als Wert erfordert weit mehr, es zielt vor allem auf die spezifische Form, die geistige Gestaltung, die der Dichter seinem Stoffe gegeben hat.

Dazu gehört zunächst das Verstehen davon, daß der im Gegenstand selbst liegende Kontrast formal durch den streng symmetrischen Bau des Gedichts, der zum Teil eine bis in Einzelheiten hinein durchgeführte Kontrapunktik ist, vertieft ist. Bis in den Wortlaut hinein geht diese kontrapunktierende Symmetrie. Teils kehren einzelne Verse im Wortlaut wieder, teils sind sie kontrastierend abgewandelt. Und gerade wegen

dieser partiellen Übereinstimmung wird der Kontrast doppelt stark fühlbar:

Sprengende Reiter und flatternde Blüten,
Einer voraus mit gescheitelten Locken —
Ist es der Lenz auf geflügeltem Renner?

Und später:

Sprengende Reiter und wirbelnde Flocken,
Einer voraus mit verwilderten Haaren —
Ist es der Winter, der finstre Geselle?

Oder weiterhin:

Und die sich nähern in goldener Mailuft,
Das sind die Giebel und Tore von Newport.

Dagegen:

Und die sich nähern in weißem Gestöber,
Das sind die Giebel und Tore von Newport.

Und als drittes Beispiel:

Unter den blühenden Linden des Marktes
Schreitet ein Reigen von blüh'nden Gestalten.

Dagegen:

Unter den frierenden Linden des Marktes
Bettelt ein Kind mit verschatteten Augen —

Musikalisch ausgedrückt: das Thema wird zunächst in Dur, dann in Moll vorgetragen, und entsprechend sind die Begleitakkorde abgewandelt, wobei zum „Verständnis" nicht nur das Verstehen des Fortschritts der Handlung gehört, sondern auch beim zweiten Teil das Nachklingen der ersten Modulation des Themas, die wie ein Hintergrund hinter dem Späteren bleibt und diesem erst „Tiefe" gibt.

Die Antithetik der Formgebung, die bis in die Einzelheiten der beschworenen Bilder und Worte geht, tritt also zu dem bloßen Tatsachenbericht hinzu als eine geistige, sinnvolle „Ordnung", die über das dramatisch-seelische Geschehen hinaus vom Leser „verstanden" wird, auch wenn sie in den Einzelheiten gar nicht „erkannt" wird. Wenn wir hier aus Gründen der Verdeutlichung zunächst nüchtern-erkennend die Tatsachen heraushoben, so meinen wir nicht, daß es für das ästhetische Verstehen nötig sei, sich diese Einzelheiten zu klarem Bewußtsein zu bringen. Aber sie werden beim hingebenden Lesen dennoch „erfühlt"; die Antithetik kann verstanden werden, auch ohne „erkannt" zu sein. Die Ordnung aber ist „Geist"; nicht bewußt, aber überbewußt kann sie erlebt werden, als Teilfaktor eines übergreifenden Gesamteindrucks.

Ähnlich ist es mit anderen Formelementen, durch die der Dichter die von ihm intendierte Stimmung erzielt. Da ist zunächst der durchgehende

anapästische Rhythmus, worin man analysierend etwa das Traben der Rosse „gemalt“ erkennen mag. Aber ganz sicher hat der Dichter diese Form nicht auf Grund erkennender Beobachtungen „gesucht“, sondern auf Grund einfühlenden Verstehens unbewußt „gefunden“. Und darum wirkt diese Form so unmittelbar. Das gleiche gilt von der weitergespannten Rhythmik, die in dem Gedicht durch die immer wiederkehrende Zusammenordnung von zwei durch Partizipien ergänzten Substantiven entsteht:

„Sprengende Reiter und flatternde Blüten“

„Jubelnde Gassen und jubelnde Wimpel“

Mehrfach kehrt diese Formgebung wieder, mehrfach auch etwas freier variiert. Das ganze Gedicht bis in die Einzelheiten hinein ist durchwoben von dieser Rhythmik, wie die gotische Formgebung nicht nur im Gesamtbau eines Domes, sondern in der Struktur jedes Wimpergs und jeder Statue wirksam wird. Auch das kann überbewußt verstanden werden, auch wenn es nicht bewußt erkannt wird.

Dazu die feine vieldeutige Symbolik, daß die „Rose“ zunächst als Stadtwappen erscheint, dann zweimal als konkrete, dem Ankommenden überreichte Rose und immer doch hindeutend auf das Mädchen, das als die eigentliche „Rose von Newport“ erscheint, einmal „blühend“, ein andermal „dorrend“. Daß der Reim nur zweimal, beidesmal bei dem Willkommgruß, verwendet wird, ist sachlich motiviert, dient jedoch zur besonderen Akzentuierung dieser Verse.

Aber alles das, was wir bisher nannten, das Verstehen der Handlung und der handelnden Personen und das Verstehen der Form, sind doch nur Voraussetzungen für das Verstehen des Kunstwerks als Ganzheit, die etwas über und jenseits aller Einzelheiten Bestehendes ist und die der Leser erst aus jenen Einzelheiten zur Einheit ergänzen muß. Erst am Schlusse klingt das Ganze zu vollem Akkorde zusammen, erlebt der Leser rückschauend und zusammenfassend in geistigem Verstehen die einheitliche Stimmung, deren Verständnis erst die Probe darauf ist, ob wirklich die Einzelheiten verstanden sind. Diese Ganzheit ist nicht etwas nach den Einzelheiten, sie schwebt über den Einzelheiten, sie wird gefühlt schon lange, ehe der Schlußvers gelesen ist. Rational, in Begriffen ist diese über den Einzelheiten schwebende Stimmung nicht zu kennzeichnen, sie ist überrational und sogar überbewußt; denn sie läßt sich nicht zu klarem, rationalem Bewußtsein bringen, sie ist mit Worten höchstens anzudeuten. Über den Einzelfall hinaus versteht man aus dem dargestellten Geschehen etwas, was mit den Worten „Schicksal“, „Tragik“, „Sic transit gloria mundi“ nur ganz unzulänglich beschrieben ist. Es ist jener Schauder, der „der Menschheit bestes Teil ist“. Die Symbolik

aller Einzelheiten wirkt darin zusammen, daß das ganze Geschehen symbolisch wirkt; es wird „verstanden" weit über den Einzelfall hinaus, ein Allgemein-Menschliches rauscht auf, demgegenüber es fast gleichgültig ist, ob es just Karl von England war, der das alles durchlebte. DasEinzelgeschehen hat für dies letzte Verstehen, für das Verstehen des in den Worten mitschwingenden und sich allmählich entfaltenden und vertiefenden Gehaltes kaum mehr Bedeutung, als die Einzelmotive und Einzelakkorde einer Symphonie, deren Gehalt ebenfalls in ihrem wundersamen Nacheinander und Miteinander sich erschließt. Völlig zurück tritt auch die Frage, ob etwa eine historische Tatsächlichkeit zugrunde liegt, die eher das Kunstwerk stören würde; völlig zurück tritt auch die bei der nüchternen Reportage sich aufdrängende Kausalfrage, wie gerade dies Kind dazu kam, dem flüchtigen König die Rose zu überreichen. Alle Fragen nach der Wirklichkeit, ja nur der Wahrscheinlichkeit des Geschehens werden überhaupt nicht wach. Man nimmt das Geschehen als „Mythus", der jenseits von Wahr und Falsch steht, der jedoch einen überwirklichen Sinn erschließt.

Entscheidend für das geistige Verstehen ist letztlich das Werterleben, daß einerseits das Gedicht als Ganzes als Wert verstanden wird, als Gestaltung eines gehaltvollen Geschehens, in die jedoch alle Einzelheiten als dienende Werte eingehen, also daß Wortwahl, Anschaulichkeit, Rhythmus, kontrapunktische Gliederung und Kontrastierung zusammenwirken, um den im Gegenständlichen liegenden Wertgehalt zu steigern. Alle diese Werte des Werkes brauchen gewiß nicht rational „erkannt" zu werden, aber sie können auch ohne das erfühlt, überrational „verstanden" werden.

## Abschluß

Wir sind an das Problem des Kunsterlebens mit den nüchternen Mitteln der Psychologie und der Erkenntnis- wie der Verständnistheorie herangetreten und haben Einzelheiten herausgehoben, die im lebendigen Kunsterleben kaum beachtet werden; trotzdem aber standen hinter allen Einzeluntersuchungen doch die letzten und entscheidensten Probleme aller Ästhetik, und auf diese sei nunmehr nochmals der Blick gelenkt.

Zunächst dürfte hervorgetreten sein, wie völlig unkünstlerisch jedes „naturalistische" Verhalten zum Kunstwerk ist, das nur mit der Frage an die Kunst herantritt, ob das Dargestellte irgendwie mit der „Natur", einem außerkünstlerischen Modell oder „Gegenstand" übereinstimmt. Diese Frage ist eine rein auf Erkenntnis gerichtete Frage, die mit dem Verstehen der Kunst gar nichts zu tun hat; denn die Kunst liegt nicht in dem, was das Werk mit der „Natur" gemein hat, sondern in

dem, was an Seele und Geist zur Natur hinzugebracht ist, wodurch sich das Kunstwerk von der Natur unterscheidet. Das gilt sogar vom künstlerischen Portrait, das zwar gewiß auch „Ähnlichkeit", d. h. Übereinstimmung mit dem „Modell" anstrebt, das aber ein Kunstwerk erst dann ist, wenn es mehr gibt als Ähnlichkeit. Diese wird „erkannt"; die Kunst jedoch muß „verstanden" werden. Verstanden aber wird nicht die körperliche Ähnlichkeit, sondern die „Seele" jenseits des Körperlichen. Das Seelische aber wird vom Künstler in das Körperliche „hineingelegt", oft in einer Stärke und Tiefe, die am wirklichen Modell gar nicht herauskommen. Ein gutes Portrait ist, paradox gesprochen, ähnlicher als das Original, mindestens in dessen meisten Lebensmomenten; denn das Seelische kommt sehr ungleich „heraus", es drückt sich nicht immer aus; der Künstler legt es schöpferisch hinein, und das Verstehen durch den Betrachter beruht darin, daß er es seinerseits in sich wiederklingen spürt. Aber dies tiefere Verstehen des Künstlers ist nicht nur seelenhafte Einfühlung, es erfordert auch Geist, d. h. vor allem ein wertendes Verhalten. In einem guten Portrait wird herausgehoben, was an Wertgehalt in dem Dargestellten steckt, dies wird oft über die „Natur" hinausgesteigert und wird durch formale Mittel betont, die dadurch zu Wertträgern werden. Selbst ein gutes Landschaftsbild ist niemals bloß „Kopie", sondern seelische Durchdringung und geistige Gestaltung der Natur, und das Verstehen eines Landschaftsbildes als Kunstwerk muß diese verstehen. Wenn auch große Künstler immer wieder „Naturstudium" empfohlen haben, so muß der Akzent nicht einseitig auf „Natur" liegen, sondern auch auf „Studium", das eine geistige Verarbeitung einschließt.

Das, was aller ästhetischen „Erkennung" erst Berechtigung gibt, ist die Voraussetzung, daß sie letztlich dem „Verstehen" diene. Daß das möglich ist, ist zweifellos. Kunstfreunde, die nicht nur gestaltlose Gefühlsschwelgerei in der Kunst suchen, pflegen dankbar zu sein, wenn sie auf Einzelwerte aufmerksam gemacht werden, die sie von sich aus nicht erkannt hätten, und sie empfinden das als Bereicherung ihres Kunsterlebens; die so gewonnenen Erkenntnisse können dann als im Hegelschen Doppelsinn „aufgehobene" Faktoren eingehen in das „Verstehen", nicht bewußt, auch nicht ganz unbewußt, sondern „überbewußt", als eine Wertbereicherung und -vertiefung. So feinfühlig die neuere Kunstforschung in alle Details der Werke eindringt, zuweilen geht doch die Einsicht verloren, daß alles Erkennen sich letztlich doch dem Verstehen ein- und unterordnen muß, wenn die Kunstforschung nicht zu kaltem Intellektualismus entarten soll. Besonders in der rein historischen Behandlung ist diese Gefahr nicht immer vermieden worden, und das wird durch das tadelnde Wort „Historismus" gekennzeichnet. Gewiß gibt es auch ein historisches Verstehen, das dem ganz anders wertenden Kunstverstehen

dienen kann, zuweilen jedoch arbeitet es dem ästhetischen Erleben stracks entgegen. Daher ist es wesentlich, die wissenschaftliche und die ästhetische Wertung, wenn nötig, scharf zu trennen und in ihrer Besonderheit zu verstehen. In der Wissenschaft wird das Verständnis der Erkenntnis untergeordnet; denn hier muß auch dort, wo es sich um Verstehen, z. B. von Charakteren oder zielstrebigen Geschehnissen handelt, dies Verstehen doch in rationale Urteile gebracht und also in Erkenntnis verwandelt werden; der Kunst gegenüber, soweit sie Gegenstand ästhetischen Erlebens und nicht der abstrakten Wissenschaft ist, muß alles Erkennen dem „Verstehen" dienen, das dann jedoch nicht als unterrational anzusehen ist, sondern als überrational, weil seine tiefsten Erlebnisse niemals rein logisch zu fassen sind.

---

# Bemerkungen

## Sankt Georg und Sankt Sebastian

Von
Gerhard v. Mutius

Auf Rubens-Bildern geht es vielfach so besonders „repräsentativ", gesellig, laut und festlich zu. Männer, Frauen, Kinder, Greise, Fabelwesen und Tiere, alles wirbelt durcheinander, gehört einander irgendwie an und wird durch die gleiche laue Welle sinnlicher Lebenslust getragen.

Auf der kleinen, aber mit allem Zauber des Rubensschen Pinsels erfüllten Darstellung des Kaiser-Friedrich-Museums, welche als Entwurf für das große Altarbild der Antwerpener Kathedrale gedient hat, ist dies unbeschreibliche Neben- und Miteinander der Frauen und Kinder, Geistlichen, Ritter, Heiligen wie ein einziger nach oben reißender Wirbel des Lebens, der rechts unten ansetzt, zunächst nach links ausbiegt, um dann über die Madonna und den heiligen Joseph in einen lichten Raum hinaufzuführen, aus dessen wolkigem Grund ein roter Baldachin herabschwebt, von dem noch zwei übermütige Putten sich auf das heilige Paar und das Christuskind herniederschwingen. — Das Ganze ist die Verwandlung eines Barockaltars ins Malerisch-Immaterielle eines Vorgangs, der bis in die Lichtgründe des himmlischen Raumes reicht. Es ist der malerische Ausklang einer Architektur, die den überweltlichen Gottesstaat als ein festliches Gefüge der Märtyrer, Heiligen, Engel um das Geheimnis der göttlichen Mutter und ihres die Erlösung bringenden Kindes aufbaut. — Und doch vollzieht sich alles auf dem Bilde sehr menschlich und irdisch, fast wie auf einem flämischen Feste. Die fanatische Geistlichkeit ist in ihrem Eifer nicht ohne Humor dargestellt. In der Frauengruppe links gibt es neben etwas Verzückung auch allerhand weltlichen Weiberklatsch, die Engel spielen in lauter Kinderlust, und die Leidenschaft, mit der die zu den Füßen der Madonna Kniende dem Christuskind die Hand küßt, ist durchaus irdische Mütterlichkeit.

Ein Brennpunkt des Bildes und vielleicht seine interessanteste Stelle ist aber jene Männergruppe im linken Vordergrund, wo Sankt Georg auf Sankt Sebastian einredet. Sankt Georg ist gepanzert, nur das Lockenhaupt und das bärtige Jugendantlitz sind frei. Zu seinen Füßen liegt der überwundene Drache. Ihm rücklings über die Schulter zugewandt, vor einem dahinter erscheinenden zweiten Gepanzerten, steht aber auf einen Köcher mit Pfeilen gestützt, völlig nackt, dionysosartig ein herrlicher Sebastian. Wie Tizians „Himmlische und irdische Liebe" ganz von der Freude erfüllt ist, den nackten neben den bekleideten Frauenkörper zu stellen und dadurch beide zu steigern, so ist hier bei Rubens der Gegensatz des nackten und des gepanzerten Mannes und die dadurch bewirkte wechselseitige Erhöhung männlicher Kraft und Schönheit das Entzücken des Künstlers, dem wir folgen sollen. Man kann sehr gut hier Halt machen und jedes weitere Wort vom Übel finden. Und doch ist man versucht, sei es auch nur um dieses Glück zu steigern und zu vertiefen, jener Gegen-

überstellung noch weitere Geheimnisse zu entlocken, an die wir uns nur mit dem Wort und dem Gedanken herantasten können.

Sankt Georg und Sankt Sebastian stehen hier neben einander als die Vertreter des Guten und des Schönen. Das Gute findet seinen stärksten Ausdruck im guten Willen. Der gute Wille aber ist ein Kämpfer mit allen Ungeheuern der Welt. Er muß den Harnisch der Unnahbarkeit und Abgeschlossenheit tragen und gewappnet sein gegen die Pfeile und Feuer des Bösen. Sein Werk ist niemals zu Ende getan. Er steht in der schlimmen Welt des Demiurgen, wo Kampf das Gesetz des Lebens und der Krieg der Vater aller Dinge ist. Sebastian aber hat bereits überwunden. Auf ihn fällt der Schimmer der Vollendung. Die Pfeile durchbohren nicht mehr den schönen Leib. Sie sind nur noch wie ein Zeugnis des Erlittenen in einem Köcher gesammelt. Hier ist der Endsieg errungen.

Beide sind sie Ritter und Helden! Aber Sankt Georg sucht den Drachen auf, um ihn zu erlegen. Er verkörpert den Angriff der heroischen Tat. Sebastian ist der junge Märtyrer, der Christusbekenner unter den römischen Soldaten, der unter ihren Pfeilen verblutend nicht von seiner großen Liebe zu dem gekreuzigten Bruder und Freunde weicht. Er ist der Held des Leidens. Aber die Welt vergißt es immer wieder, daß der Weg der Leiden nicht weniger heroisch ist, als derjenige der Taten, daß Leiden adelt, daß es immer wieder neue Liebe bringt, daß in ihm ein höchstes Tun beschlossen sein kann. Etwas von alledem, von der Zusammengehörigkeit des Leidens und des Tuns, von dem Wechselbezug männlicher und weiblicher Daseinskräfte, von ihrem Wettkampf um die Krone des Lebens klingt in jener Zwiesprache zwischen dem gepanzerten und dem nackten Jüngling auf dem Bilde des Rubens an.

Ein deutsches Gedicht, an dem man nicht leicht auslernen wird, weil es immer wieder neue Perspektiven eröffnet, bringt auch die Gedanken- und Gefühlswelt, die unsere Gruppe umwittert, zum vollendeten Ausdruck. Man versuche es einmal, Schillers „Ideal und Leben“ als Begleitmusik zu jenem Gespräch der beiden ritterlichen Heiligen zu lesen.

„Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen“

steht Sebastian vor uns. Sankt Georg aber „rang mit Hydern und umarmt den Leuen“.

---

# Besprechungen

---

Hermann Beenken: Der Meister von Naumburg. Im Rembrandt-Verlag, Berlin 1939.

Der letzte Genius der Stauferzeit — so hat Wilhelm Pinder den Naumburger Meister genannt —, ist zugleich der erste unter den Künstlern des Mittelalters, „bei dem wir zuweilen schon ein Bedauern spüren können, seine Lebensgeschichte, ja seinen Namen nicht zu wissen". Sein Hauptwerk, die Stifterfiguren im Westchor des Naumburger Domes als geistigen Gemeinbesitz einer namenlos wirkenden Bauhütte anzusehen, erscheint dem modernen Betrachter schlechthin unmöglich; denn bis in jede der schwer und breit fallenden Gewandfalten hinein glaubt er den Meißelschlag einer Hand zu spüren, die, kaum beeinflußt von traditioneller Auffassungsweise oder von den Vorbildern an französischen Kathedralen, ihren eigenen Gestaltungswillen prägt. Es hat daher nie an Versuchen gefehlt, aus dem eng geschlossenen Verband der Naumburger Bildhauerwerkstatt einen Hauptmeister herauszulösen, als dessen persönliches Eigentum auch zahlreiche Bildwerke an anderen deutschen und französischen Domen in Anspruch genommen werden.

Hermann Beenken geht in seinem in der Reihe der Rembrandt-Bücher erschienenen Werk „Der Meister von Naumburg" in diesem Bemühen noch einen guten Schritt weiter. Er unternimmt es, auf Grund eigener und fremder Forschungsergebnisse den Werdegang dieser Meisterpersönlichkeit von den frühesten Arbeiten im Westen bis zum reifsten Spätwerk der Naumburger Lettnerreliefs zu rekonstruieren und von der inneren Folgerichtigkeit seiner künstlerischen Entwicklung zu überzeugen. Ob es ganz angebracht, im Rahmen einer für Laien bestimmten Darstellung, die in ihrem beschreibenden Teil sprachlich und inhaltlich ja auch bewußt volkstümlich gehalten ist, das Problem der Urheberschaft an den Naumburger Bildwerken so weit in die wissenschaftliche Streitfrage vorzutreiben, muß dahingestellt bleiben, zumal nach dem heutigen Stande der Einzelforschung eine voll überzeugende und endgültige Gesamtlösung doch noch nicht möglich erscheint. Jedenfalls aber verdienen die Ausführungen Beenken's stärkste Beachtung des Fachmannes. Die meisterhaften Aufnahmen, die den schön ausgestatteten Band illustrieren, hat man E. Kirsten zu verdanken.

Die ersten Spuren der Wanderschaft und Wirksamkeit seines Naumburgers sieht der Verfasser mit H. Giesau und anderen in den kleinen Vierpaßreliefs am Westportal von Amiens. Einen schon persönlicheren Stil derselben Hand glaubt er zu erkennen am Tympanon der Metzer Kathedrale in gewissen Aposteldarstellungen, die leider nur sehr bruchstückhaft erhalten sind. Dann wendet sich Beenken den Mainzer Lettnerfiguren zu, die heute auch sonst fast allgemein als gesicherte Arbeiten des Naumburgers oder seines Kreises gelten. Tatsächlich berühren die dicht aneinandergedrängten Gestalten der Seligen und Verdammten, deren Einzelgebärde und Existenz aufzugehen scheint in der Gesamtbewegtheit der Gruppe, wie ein Vorklang des dramatischen Erzählerstils bei den Passionsdarstellungen des

Naumburger Westlettners. Auch der breitgesichtige, stämmige Menschenschlag erinnert an die bäuerliche Derbheit der Naumburger Apostelgestalten. Georg Dehio findet die Mainzer Reliefs von „so zwingender Ähnlichkeit mit dem Werk des Naumburger Lettnermeisters, daß die Annahme notwendig wird, dieser habe vorher in Mainz gearbeitet".

Zum Mainzer Westlettner gehörte auch der im dortigen Diözesanmuseum befindliche „Kopf mit der Binde", dessen beseelte Schönheit besonders in den merkwürdig tief gelagerten Augen und der wunderbar schwellend modellierten Lippenpartie eine Höhe erreicht, die an antike Bildwerke heranreicht.

Das von H. Schnitzler entdeckte und für den Naumburger in Anspruch genommene Reiterrelief von Bassenheim fügt Beenken als Mittelglied zwischen Mainz und Naumburg sehr einleuchtend in die Kette seiner Beweisführung ein. Ein Vergleich des brüderlich-mildtätigen St. Martin von Bassenheim mit der noch ganz ständisch-aristokratisch aufgefaßten Bamberger Reiterstatue ist aufschlußreich für die religiös und künstlerisch gewandelte Gesinnung des Naumburgers. Seine Heiligengestalten stehen nicht mehr abseits in königlicher Unantastbarkeit; — mitleidig bewegt neigen sie sich hin zu den armen Menschenbrüdern, innig vertraut erscheinen sie auch mit Tier und Kreatur. (Man denke dagegen an das merkwürdig starre und unbeseelte Verhältnis zwischen Roß und Reiter in Bamberg!)

Ein Jahrzehnt oder mehr trennt die Naumburger Standbilder im Westchor (etwa 1249) von den letzten Werken des Meisters zu Mainz. Die Bedeutung dieser „schöpferischen Pause" macht Beenken geltend, um den inzwischen eingetretenen Wechsel der Gestaltungsweise einleuchtend zu erklären. Daß die rhythmische Gruppierung von zwölf lebensgroßen Einzelfiguren in das Vertikalsystem eines Kirchenchores eine andere Wahl der Ausdrucksmittel erforderte als kleinfigurige Reliefbehandlung, ist ohne weiteres verständlich. Auch aus der Ungewöhnlichkeit der Aufgabestellung, die ja völlig aus dem Rahmen des Konventionell-Kirchlichen fiel, wird man einen gewissen Stilwandel erklären können. Bei solchen Argumentationen darf jedoch nicht übersehen werden, daß uns in diesen Stiftergestalten etwas absolut Neues gegenübertritt, dem weder die Mainzer Frühwerke noch sonst ein Bildwerk dieser Zeitspanne zur Seite gestellt werden können: überraschende Züge von Realistik, eine unerhört kühne Art im Schildern natürlich-willkürlicher Einzelprägung, die sich aber nie spielerisch ins Detail verliert, sondern überall großzügig zusammenfaßt, wie es die Würde des Standortes und der baulichen Eingliederung erforderte. Wenn man die Sparsamkeit in der Verwendung der Bewegungsmotive, die strengmonumentale Behandlung der Gewänder bedenkt, will die Lebensnähe dieser zwölf thüringischen Edelleute geradezu unverständlich erscheinen. Mit geringsten Mitteln wird hier das Äußerste an Gefühlseindringlichkeit erreicht. Eine Wendung des Halses, Schrägstellung des Blickes, eine einzige Steilfalte zwischen den Brauen genügt, um uns zu überzeugen von der mühsam verhaltenen seelischen Spannung, die fast alle diese Gestalten so sehr erfüllt, ja bedrängt, daß die äußere Bewegung sich gleichsam unbewußt, oft wie traumbefangen vollzieht. Mit welch untadeliger Grazie wissen sich dagegen Heilige und Könige an französischen Kathedralenwänden zur Schau zu stellen und bewundern zu lassen! Der Wanderung von West nach Ost entspricht eine innere Wendung des Meisters zum deutschesten Wesen hin. Hat er, den Pinder als „die erste, sich selbst bewußt erlebende Künstlerseele" bezeichnet hat, in den Stifterstandbildern einen Ausdruck für sein eigenes Ich finden wollen? Ist er während des Schaffens über die Grenzen des bischöflichen Auftrages hinausgewachsen und als ein genialer Spätling der Kaiserzeit eigene Wege gegangen? Eine wirklich befriedigende Einordnung der Westchorgestalten in die Werkstattzyklen der Zeit

wird wohl nie ganz gelingen, und wir müssen H. Beenken recht geben, der die Methoden der Stilkritik für unzureichend hält, das Phänomen dieser künstlerisch einmaligen Leistung voll und richtig zu werten. Aufgabe der Nachgeborenen ist es vielmehr, das Wesen dieses ersten selbständig wirkenden Genius wieder herauszufinden aus der Eigenart seiner Gestalten.

Eine „novellistische" Deutung der Stifterversammlung, deren einzelne Glieder durch Blick, Gebärde und Haltung so eigentümlich miteinander verbunden erscheinen, lehnt Beenken als eine dem mittelalterlichen Geiste gänzlich fremde Motivierung ab, — so wie ja auch die historisch-literarische Auslegung einiger Bamberger Dom-Bildwerke mit Recht keinen Anklang gefunden hat. (Immerhin scheint eine vom Herkömmlichen abweichende, freiere Thematik dem Geiste des Naumburgers nicht ferngewesen zu sein; wir erinnern an den von Küas behandelten rätselhaften Zyklus der Naumburger Werkstatt der Marien-Magdalenenkapelle auf dem Burgberg zu Meißen.) Auch die neuerdings von Herbert Küas ausgesprochene Vermutung, daß es sich um eine Trauerversammlung handle, die sich um ein in der Mitte stehendes Hochgrab gruppiert, findet nicht die Zustimmung des Verfassers. Dagegen scheint es ihm nicht ausgeschlossen, daß die jetzt im Ostchor befindliche bischöfliche Grabtumba, die mit der des Wettiner Dietrich identisch sein kann, einst in der Mitte des Chorpolygons aufgestellt war, wodurch sich also der bischöfliche Auftraggeber selber in den Kreis der von ihm verewigten Stifterfamilien versetzt hätte. —

Den Übergang vom Stil der Westchorgestalten zu dem des einige Jahre später entstandenen Lettnerreliefs sucht Beenken möglichst eingehend darzustellen. Zunächst befaßt er sich mit den Dekorationsarbeiten, den Blattkapitellen der Lettnerwand, um dann in der Kreuzigungsgruppe am Lettnerportal noch einmal verwandtschaftliche Züge mit den Westchorgestalten aufzuweisen (Johannes), während er sich bei der Maria, wie Pinder, an die Bamberger Elisabeth erinnert fühlt. Die Kreuzigungsgruppe in ihrer Gesamtauffassung wird angeführt als neues Beispiel für jene schon bei den Mainzer Lettnerreliefs und am Bassenheimer Reiterbild beobachtete, menschlich-unmittelbare Einstellung zum Göttlichen, die für den Naumburger und seinen Kreis so kennzeichnend ist. Der Gekreuzigte, befreit von der Starrheit hieratischer Konvention, wird hier auch äußerlich heruntergeholt aus der Zone des Transzendenten bis in die Augenhöhe des andachtvollen Betrachters hinab, der bei diesem Anblick wohl eine ähnliche Ergriffenheit verspürt haben mag wie später im 14. Jahrhundert beim Aufkommen der ersten Vesperbilder.

Noch deutlicher spricht sich die neue, religiöse Gesinnung in den Passionsdarstellungen der oberen Lettnerzone aus, die wie ein offener Protest erscheinen gegen die überlieferte Formensprache des höfischen Ritterideals. Hier tritt Christus als Mensch unter Menschen auf, auch er breitgesichtig und stämmig, von den bäuerlich anmutenden Apostelgestalten nur unterschieden durch die betonte Frontalität und den bildauswärts gerichteten Blick, der seltsam unbeteiligt erscheint am Geschehen um ihn her, wie abgelenkt von visionärer Schau. Im Gegensatz zu seiner statuarischen Unberührtheit gehen die Gestalten der Jünger, der Knechte und Hohepriester völlig in der Handlung auf. Nur insoweit sind sie charakterisiert, als die Rolle, die sie spielen, es erfordert. Als Geschöpfe des Augenblickes, den sie handelnd erfüllen, als Träger der gewaltigen Tragödie treten sie hervor aus dem flächigen Hintergrund und gewinnen plastisch-selbständiges Leben, ohne dabei ihre Hauptfunktion als bewegte Glieder der Gruppe preiszugeben. So sind die Gesichter bei aller seelischen Differenzierung nur Spiegelbilder für das leidenschaftlich-bewegte Geschehen. Fast unverständlich berührt es daher, daß von diesen aus der Handlung geborenen höchst diesseitigen und drastisch zupackenden Helden zuweilen eine noch tiefere Über-

zeugungskraft ausgeht als von den Stiftergestalten, eine Erscheinung, die Beenken mit dem Hinweis motiviert, daß „sämtliche Bildwerke des Lettners in dem inneren Reichtum ihres Formenaufbaus weit über das in den Stifterfiguren hinausgehen". Dies Urteil bestärkt ihn in der Annahme, daß es sich bei den Lettnerreliefs um das reifste, technisch und stilistisch vollkommenste Werk des Westchormeisters handelt. Die nicht wegzuleugnenden Unterschiede der Gestaltungsweise bei den beiden Werkszyklen sucht der Verfasser zum Teil aus den verschiedenartigen Erfordernissen der reliefplastischen und der statuarischen Steinbehandlung herzuleiten. Die Annahme zweier verschiedener Meisterpersönlichkeiten für Westchor und Lettner erscheint ihm in keiner Weise gerechtfertigt.

Die Statue der sogenannten Gepa, die erst nach der architektonischen Umgestaltung und Einfügung des Chorgestühles in den Westchor aufgestellt wurde und im Grundplan nicht vorgesehen war, hält Beenken für das späteste Werk des Naumburgers, dessen geringere Nachfolger dann in Meißen und anderwärts das ererbte Formengut weiterentwickelten, ohne die Meisterschaft ihres genialen Vorgängers je wieder erreichen zu können.

G. F. Hartlaub.

---

Wilhelm Waetzoldt: Hans Holbein der Jüngere, Werk und Welt. Mit 33 Textbildern, 6 Mehrfarbentafeln und 117 Tafeln im Kupfertiefdruck. Berlin 1938, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Dem Verfasser eines neuen Buches über Holbein stehen, scheint uns, zwei Wege offen. Er kann sich, das ist die erste Möglichkeit, auf die Bildnisse beschränken. Auch der Totentanz oder die Bibelillustrationen haben zwar zeitlose Geltung. Aber die Bildnisse sind mehr: sie zählen, wenn man so sagen darf, zum Hauptgewinn des Menschenzeitalters der Erde. Sie enthalten das Deutsche ganz: doch das läßt sich, um nur im selben Jahrhundert zu bleiben, auch von den Werken Dürers und Grünewalds sagen. Sie sind europäisch; Dürer und Grünewald sind es längst nicht im selben Maße. Sie leben ohne das Zeitalter, das sie entstehen sah, wenn sie es auch in vollendeter Form ausdrücken; das haben sie in nachchristlicher Zeit wohl nur mit den Gemälden Giorgiones, Lionardos und Raffaels gemeinsam. Zusammen mit diesen greifen sie über Europa hinaus.

Indessen: wer sich so auf die Bildnisse Hans Holbeins beschränkte, stünde bald vor großen Schwierigkeiten. Das gilt sowohl von dem künstlerischen Vorgang beim Porträtisten als von der Ergründung der dargestellten Person (denn es gehört ja zum Wesen der Bildniskunst Holbeins, daß von beiden gleichmäßig und sogar gleichzeitig die Rede sein muß). Man versuche einmal, den Charakter eines der Menschen, die von Holbein gemalt worden sind, zu beschreiben; es wird selten ganz gelingen. Die Begriffe der alltäglich-volkstümlichen und der wissenschaftlich verfeinerten Charakterologie versagen gleichmäßig. Die Dargestellten erscheinen viel zu individuell und gleichzeitig viel zu allgemein. Wer einen einzelnen Charakterzug, etwa Eitelkeit oder Schwermut, zu sehen glaubt und nennt, macht damit das Ganze des Bildes nur unsagbarer und vieldeutiger. Dasselbe ist es, wenn man die Art, in der sich die Menschen Holbeins dem Beschauer darbieten, in Worte fassen will. Begriffe wie Haltung und Zurückhaltung, Distanzbewahrung, Höfischkeit erweisen sich alle als unzureichend. Wieviel von der großartig geschlossenen Art der Holbeinschen Porträts kommt überhaupt auf Rechnung der Dargestellten? Wählte sich Holbein unter den möglichen Auftraggebern die wohlgearteten Individuen aus? Oder bedeuteten die gesellschaftlichen Gruppen, denen die von Holbein porträtierten Menschen vor allem entstammten,

die Basler Humanisten, die deutschen Großkaufleute in London, der englische Hofadel als solche schon eine menschliche Auslese? Müssen wir uns die Mehrzahl von Holbeins Modellen nicht vielmehr als durchschnittliche Standestypen vorstellen, denen der Künstler seine eigene edle Artung lieh? Solche Übertragung scheint aber der kühlen Zurückhaltung, in der doch wohl die Grundkraft Holbeins gesehen werden muß, zu widersprechen. Sieht Holbein die Menschen aus der Ferne oder aus der nächsten Nähe? Ist er ein großer Psychologe oder verschließt er die bloße Seele?

Wer diese Fragen zu beantworten versuchte, müßte mehr als Kunsthistoriker sein; müßte sich gegenüber der Erziehung des heutigen Kunsthistorikers viel innere Freiheit bewahrt haben. Angesichts der Bildnisse Holbeins bedeuten alle historischen und auch soziologischen Überlegungen meist nur ein Ausweichen. Eine Schrift über diese Porträtkunst müßte mit frageloser Stetigkeit hervorgehen aus dem realen Erlebnis des Menschentums, das sich in Holbein und den von ihm Porträtierten bezeugt. Vielleicht hätte in nachgoethischer Zeit nur noch Carl Justi diese Möglichkeit besessen. Heute fehlt schon die Ruhe und Konzentration, die eine solche Betrachtungsweise erfordert. Das jetzt in dieser Richtung Erreichbare hat wohl das Buch von Wilhelm Stein geleistet.

Der andere Weg, den eine heutige Darstellung der Kunst Holbeins wählen kann, führt in die Breite des Jahrhunderts, das den großen Augsburger hervorgebracht hat. Es kann ein farbenreiches Gemälde seiner geschichtlichen Umwelt entworfen werden. Das Leben des Malers selbst bietet ja hierzu die schönste Gelegenheit, denn es führt an Stellen, wo entscheidende Kräfte des Zeitalters wirksam waren: das Augsburg der Fugger, der Basler Humanismus, die moderne nationale Monarchie in England. Der Forscher, dem sich das Wesen Holbeins in dieser Weise erschließt, wird vor allem bei den Teilen des Werkes verweilen, die nicht die welthafte Geltung der Porträts besitzen, bei der Graphik, bei der Wandmalerei. Denn durch diese Aufträge hat das Leben Holbeins aufs Unmittelbarste an den geschichtlichen Vorgängen teil; man denke nur an die Fülle zeitgenössischer Wirklichkeit, die die Holzschnitte des Totentanzes spiegeln. Gegenüber den Porträts würde sich eine solche Darstellungsform mit der Ausbreitung des historisch Wißbaren und einer Sammlung und Sichtung dessen, was bisher von anderen deutend gesagt wurde, begnügen.

Es ist dies im großen und ganzen der Weg, den Wilhelm Waetzoldt mit seiner großen Holbein-Darstellung eingeschlagen hat. Der Historiker wird sie mit mindestens demselben Interesse lesen wie der Kunstfreund. Die reich dokumentierten Schilderungen der für das Leben Holbeins maßgebenden Stadt-Welten und Welt-Menschen Augsburg, Basel, London-Erasmus, Morus, Heinrich VIII bilden das eigentliche Gerüst des Buches. Die Entschlossenheit, mit der Holbein und Erasmus zusammengeordnet und dem Paar Luther-Dürer gegenübergestellt werden, zeugt von umfassendem geistesgeschichtlichem Blick. Denn mag auch die persönliche Beziehung des Erasmus zu seinem Porträtisten gar nicht besonders eng gewesen sein; die beiden bilden eine der wenigen großen geschichtlichen Konfigurationen und bezeichnen eine der herrlichsten abendländischen Möglichkeiten, die in den Erasmusporträts Holbeins noch gegenwärtig sein wird, wenn die Schriften des Erasmus selbst nicht mehr gelesen werden; vielleicht ist es schon heute so weit. Andererseits ist die Vollendung und der Ruhm Holbeins nicht ohne Erasmus denkbar. Denn der Empfehlungsbrief des europäischen Gelehrtenfürsten an den befreundeten Thomas Morus, den englischen Lordkanzler, war es ja, was den jungen Maler die Fahrt nach London wagen ließ. Allergings ging die Aufnahme, die Morus dem jungen unbekannten Deutschen bereitete, weit über das hinaus, was nach dem recht frostigen Schreiben des Erasmus erwartet werden konnte. Aus der Art, in der Holbein in den Familienkreis des Morus ein-

bezogen wurde — Waetzoldt widmet dem Leben in dem Landhaus in Chelsea ein besonderes Kapitel — geht hervor, daß der Maler von Anfang an sehr stark durch seine eigene Persönlichkeit gewirkt haben muß. Anregungen der Stammeskunde benutzend, zeigt Waetzoldt in überzeugender Weise, wie der Geist der Vaterstadt Augsburg, die weltoffene Nüchternheit der großen schwäbischen Kaufmannstadt, Holbein wunderbar reich für die humanistisch-höfische Welt, in der er sein Leben finden sollte, ausgestattet hat. Nur in Augsburg konnte der arme Malerbub das Leben wirklich großer Herren sehen. Er fühlte von Anfang an, daß er für dieses Leben und nicht für die kleinbürgerliche Enge der väterlichen Werkstatt bestimmt war. Und er lernte, daß der Künstler ein guter Kaufmann sein muß, will er nicht, wie der Vater Holbein, ewig im Kleinbürgertum stecken bleiben. Der glückliche wirtschaftliche Aufstieg ist ein wesentlicher Bestandteil von Holbeins Größe. Er wird oft mit einer deutlichen Nuance von Beschämung, wenn nicht von Tadel geschildert, fast als hätte sich Holbein damit dem innersten Bereich der großen deutschen Kunst verschlossen, den nur der wirtschaftlich Scheiternde betreten darf. Uns scheint vielmehr, daß sich in der klaren Bewußtheit, mit der Holbein die ihm zustehende Breite des Lebens anstrebte und erreichte (von wirklichem Reichtum kann wohl kaum die Rede sein). eine erlesene deutsche Möglichkeit offenbart: hier hat ein Deutscher bürgerlicher Herkunft die Gefahren bürgerlicher Enge mit wunderbarer Sicherheit vermieden. Welcher Kontrast besteht zwischen dem Bericht über das traumhaft flüchtige Wiedererscheinen des in Samt und Seide gekleideten englischen Hofmalers Holbein in Basel 1538 und Dürers niederländischem Reise-Tagebuch mit seiner quälenden Mischung von Kaufgier und Geiz!

Waetzoldts Buch bietet aber auch dem Kunsthistoriker Vieles. Dies gilt vor allem von den Abschnitten, in denen das angewandte Kunstschaffen Holbeins betrachtet wird. Großes Interesse erweckt z. B. die Charakterisierung von Holbeins Scheibenrissen, den Entwürfen für Glasmalerei. Die Zeit der magischen Glasteppiche, die die Fenster der mittelalterlichen Kathedralen bekleideten, war vorbei; es blühte die Kunst der kleinen Wappenscheiben für weltliche Innenräume. Durch Holbein gewann sie das profane bürgerstolze Gepräge, mit dem die Entwicklung der Glasmalerei zum Abschluß kommt. Wesentliches wird über die Dekorationsmalerei Holbeins gesagt, deren glänzendstes Beispiel die Fassade des Basler Hauses „Zum Tanz" war. Auf die schmale, gebrochene, unregelmäßig von kleinen gotischen Fenstern durchbrochene Außenwand wurde eine völlig irrationale Renaissancearchitektur gezaubert mit tiefen Säulenhallen, überraschenden Durchblicken, die Waetzoldt sehr einleuchtend mit dem letzten pompejanischen Dekorationsstil vergleicht. Die Fassadenmalerei Holbeins geht ganz vom flächigen, nicht vom baukörperlichen Empfinden aus, er bemalt die Hausfront ohne Rücksicht auf ihre Gliederung wie eine einzige zusammenhängende Leinwand. Der Basler Rathaussaal mit Holbeins zerstörten Fresken des guten und schlechten Regiments war, sagt Waetzoldt, unsere Camera della Segnatura. — Zu den einprägsamsten Partien des Buches gehört die Betrachtung der Bibelillustrationen. Die oft schwer darstellbaren und entlegenen Stoffe des alten Testaments sind auf den kleinen Holzschnitten Holbeins im Augenblick verständlich und auf eine schlagend knappe Formel gebracht. Während in der Totentanzfolge noch gotische Stilelemente und mittelalterliche Geistigkeit spürbar sind, zeigen die Bibelholzschnitte die weltlich-historische Auffassung der heiligen Geschichte in höchster Vollendung. In derselben Weise versteht Waetzoldt auch die Andachtsbilder Holbeins, von denen die Madonna des Bürgermeisters Meyer vielleicht das größte Denkmal des bürgerlichen Zeitalters darstellt. Das Göttliche wird ganz unbefangen als weltliche, menschliche Erscheinung angeschaut, ohne dadurch im mindesten herabgewürdigt zu werden. Die Gottesmutter,

die mitten unter die Frauen und Kinder des Bürgermeisters tritt, ist diesen doch weiter entrückt, als wenn sie die Mondsichel unter den Füßen hätte. Angesichts dieses Andachtsbildes erscheint Luthers Reformation zuweilen sehr eng und teilhaft. Das andere große Gruppenbild Holbeins, die Familie des Thomas Morus, ist nicht vollendet worden und im Original wahrscheinlich verloren. Wir können es uns nur aus einer Skizze und den einzelnen Kreidestudien rekonstruieren. Hier tritt nichts Heiliges mehr zwischen die Menschen, die letzten Nachklänge des mittelalterlichen Stifterbildnisses sind verstummt. Aber auf diesem ersten großen bürgerlichen Gruppenbild stellte sich das menschliche Leben als solches in sakraler Weise dar. Das Fehlen der Götter wird nicht fühlbar, der Prozeß der Säkularisierung erscheint als eine Ausweitung des individuell Menschlichen in alle Himmel der Engel und Heiligen. — In Betrachtung dieser Bilder brauchte die Frage nach Holbeins Verhältnis zur Renaissance, die sich Dürer gegenüber immer wieder als fruchtbar erweist, nicht noch besonders gestellt werden: Holbeins Werk ist Renaissance im umfassendsten Sinn, müheloses selbstverständliches Dasein des klassischen Menschen. — Ein reich ausgestatteter Abbildungsteil, der auch fast die ganze Graphik Holbeins aufnimmt, ergänzt den glänzend geschriebenen Text.

G. F. Hartlaub.

---

Heinrich Lützeler: Vom Sinn der Bauformen. Der Weg der abendländischen Architektur, Freiburg im Breisgau 1938 bei Herder & Co.

Man kann ein Buch über Baukunst schreiben, das in historischem Verfolg große Kulturzusammenhänge als Hintergründe des Architekturschaffens aufdämmern läßt. Man kann auch eine weise und klar orientierende Lehrschrift verfassen, und man kann ein glänzendes, niemals langweiliges Hilfsbuch für den Reisenden liefern.

Daß man das aber auch alles zugleich tun kann, beweist dieses neue Werk von Heinrich Lützeler.

Das Vorwort des in seinem Gehalt und seiner Gepflegtheit geradezu edel zu nennenden Buches beginnt mit dem Satz: „Es ist eine ursprüngliche Leidenschaft des Menschen, bauend das Antlitz der Welt zu verwandeln". Deshalb, heißt es weiter, bedeuten alle Wandlungen der Baukunst Entscheidungen des Menschen für eine bestimmte Ordnungsform seiner Welt. Alles Bauen ist dabei aus dem Prinzip der Gemeinschaft geboren. Mit tiefem unbewußt-schöpferischen Impuls entwachsen der Gemeinschaft im Laufe der Zeiten große neue Formungsgesetze. Sie existieren in ständigem Werden und wandeln sich in sich selbst wagnisreich und in wunderbarer Mannigfaltigkeit ab. Sie werden Stile genannt.

Den organisch-variablen Charakter des Phänomens Stil erkennen zu lassen, den mechanischen, äußerlichen Stilbegriff zu zerstören, das ist die Aufgabe, die das Buch Lützelers sich setzt. Weiter aber will es zeigen, daß sich im Überblick über die Geschichte der abendländischen Baukunst stets von neuem die grundlegende Macht des Volkstums offenbart.

Wir folgen zunächst den Ausführungen des Verfassers:

Sein Überblick beginnt mit einer Betrachtung der altchristlichen Kunst als einer Epoche des Bauschaffens, in der, bei aller Anknüpfung an die Antike, eine neue Form des Gottesglaubens und eine neue Überzeugung vom Aufbau der menschlichen Gesellschaft eine neue Baugesinnung bewirkt. Die frühesten Denkmäler dieser Phase sind die Katakomben, die von L. nicht als Orte des Grauens, sondern als Grabstätten geschildert werden, die von Glaubensfreude und vom Glück der Gottesnähe sprechen. Wie die Katakomben, so ist auch die altchristliche Basilika allein

auf die Wirkung des Innenraums abgestellt. Dieser Innenraum symbolisiert das geschlossene, andächtig vorwärtsdrängende Schreiten der Gemeinde hin zum Altar. Hier aber wird ein jenseitig-geistiger Gott verehrt, und diese Idee strahlt von allen Zügen des Bauwerkes, von der Mosaikornamentik, der Wandgestaltung, der Lichtführung und der einfach-entschiedenen Gesamtgliederung aus. Örtlich starke Varianten dieses Stils zeigen sich, durch anderes Volkstum veranlaßt, bei den nordafrikanischen und kleinasiatischen Bauten. Das Spezifische des religiösen Lebens der Ostkirche zeigt sich herrlich in der Hagia Sophia in Konstantinopel. Hier bricht von der Kuppel her ein geheimnisvolles, entstofflichendes Licht ein als Sinnbild für den Strom göttlicher Gnade, der den einsam ins All geworfenen Menschen durchflutet. Eine ähnliche mystische Seelenerhebung von übersinnlichen Lichtphänomenen her wollen die Markuskirche in Venedig und San Vitale in Ravenna bewirken.

Zu neuer geistiger Entscheidung führt in den nächsten Jahrhunderten die Romanik, deren großer Sinn am klarsten in Deutschland im hohen Mittelalter hervortritt. Die Baugesinnung wird monumental: die jungen und starken Völker des Nordens wollen Gewaltiges schaffen. Darum ist die romanische Kirche Massenbau, der sich allmählich aus kristallinisch-starren Fügungen heraus zum organischen Körperbau entwickelt. Alles ist Ausdruck neuer Lebensfülle, herrscherlicher Gesundheit und Lebensfreude. Das Wesen der Portale, der Vierungen und Kreuzgewölbe, des Würfelkapitäls, der Klarheit und Bestimmtheit des Innenraums: all das steht im Dienst wahrhaft humaner, glaubensstarker und dabei intelligenzdurchdrungener Würde. In der karolingischen, ottonischen und salischen Epoche entfaltet sich diese Baukunst, um in der Zeit von 1200—1250 unter der Staufen in höchstem Glanz zu erstrahlen. (Dome zu Worms, Mainz, Braunschweig, Minden, Münster, Osnabrück, Paderborn, Bamberg, Naumburg u. a. m.)

Nicht so einheitlich wie in Deutschland vollzieht sich die Entwicklung der Romanik in Frankreich. Der Südwesten zeigt sich hier immer wieder als Stätte der antiken Überlieferung, vielleicht auch keltischer Einflüsse. Burgund und die Normandie sind germanisch beeinflußt und weisen in machtvoll-großartiger Weise zur Gotik hinüber. Die italienische Romanik neigt zur Antike zurück und bildet die Brücke zur Renaissance.

Vom Gesamtüberblick her zeigt sich jedenfalls mit Sicherheit das Eine: die Romanik ist der typisch deutsche Stil des Mittelalters, aus der Begegnung des germanischen Menschen mit der Antike erwachsen. Ihr Name erweist sich im Grunde als in höchstem Maße widersinnig.

Mit der altchristlichen Baukunst teilt der neuerwachsende gotische Stilwille den Drang zur Entstofflichung und Vergeistigung. Das Besondere der Gotik aber liegt darin, daß sie den Akt der Entsinnlichung als einen kämpferischen darstellt. Sie ballt Massen wie die Romanik, um diese Massen dann jedoch zu entkörpern und lichthaft zu machen. Das Ziel, das sie anstrebt, wird durch die Entmassung, ja Vernichtung, der Wand erreicht. Die Wand wird mehr und mehr gläsern und vermittelt mit dem faszinierenden Farbenwerk ihrer Fenster das Erlebnis der Entrückung, des Märchenhaften, der Transzendenz. Es ist das Bewußtsein, das alles Irdische über sich selbst hinausweist, was sich hier manifestiert. Alles Konstruktive steht im Dienst dieser Sinngebung: das Strebewerk, das Kreuzrippengewölbe, die Tatsache, daß der Massenbau der Romanik zum Raum aus Kräftebahnen (Bündelpfeiler) wird, das Prinzip des Spitzbogens und das wunderbar reiche Schmuckwerk. Diese Formen künden sämtlich von einer irrational-

mystischen Haltung. Verwirklicht aber sind sie mit schärfsten Mitteln des Verstandes und unter Hineinspielen einer feinen, edlen Sinnlichkeit, in der L. die dritte Komponente der gotischen Seelenhaltung erblickt.

Der gotische Stil geht aus von der Isle de France und vollbringt in Frankreich seine eigentlich schöpferischen Leistungen in der Zeit von 1140—1250. Grandiose Meisterwerke entstehen hier: so die Kathedralen von Amiens und Reims. Letzte und kühnste Steigerungen werden gewagt (Chor von Beauvais, Fenster der Sainte Chapelle in Paris). In Deutschland ist es gerade die Spätepoche des Stils, die zu den höchsten Leistungen führt. Der Irrationalismus der Gotik steigert sich hier noch, während England in dieser Zeit auf der Grundlage herzhafter Urwüchsigkeit und Lebensfülle eine imperiale und repräsentative Architektur schafft. Eine eigentliche italienische Gotik gibt es nicht. Unaktivistische, von traumhaften Ornamenten umsponnene Bauten entstehen in Spanien.

So gering der Anteil Italiens an den Leistungen der Gotik war, so entscheidend betätigt sich dieses Volk in der neuen Phase der Renaissance. Es ist antike Baugesinnung, die sich hier Bahn bricht und die charakterisiert wird durch die feste Bestimmtheit und Begrenztheit jeder Einzelform. Helle Klarheit und leichte Überschaubarkeit herrschen in den Bauten der Renaissance, unter Verwendung einfacher, regelmäßiger Grundformen wie Kreis, Quadrat und Rechteck und unter Betonung der Waagrechten. Diese Stilepoche will das Diesseitige und rein Menschliche zum Ausdruck bringen, aber „es ist nicht das Allzumenschliche, sondern das höchst Menschliche, das sich in ihr ausdrückt — ein wunderbar leichtes und freies Sein in der klaren Ordnung" (194). Von der freien Heiterkeit ihrer Frühzeit her (Florenz) entwickelt sich die Renaissance in Werken von zunehmender Wuchtigkeit weiter (Rom). Die Spätrenaissance wird mit ihrer Steigerung der Maße in Kolossale zu einer Phase neuer, das Edel-Menschliche sprengender Spannungen.

Von stark national bestimmter Eigenart ist die französische Renaissance, die sich hauptsächlich im Schloßbau manifestiert. Der Geist der Ruhmesfreude, des höfischen Prunks und der kultivierten Weltlichkeit bekundet sich hier, ein ganz anderer Geist, wie er in den deutschen Renaissancebürgerbauten herrscht. Hier blüht „zuverlässig-schlichte bürgerliche Tüchtigkeit", die „von leiser Versonnenheit, Traumhaftigkeit, ein wenig krauser Phantastik umhaucht ist" (230). Eine tiefe Verbundenheit mit dem Mittelalter liegt gerade in Deutschland noch vor und bewirkt „Lebendigkeit und unendliche Individualität".

Die Renaissance sprengend, erwächst die neue Stilwelt des Barock, die Stilwelt der Spannung „zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit, zwischen Subjektivismus und Sehnsucht nach den großen allgemeinen Ordnungen" (243). Wesentlich wird die nachdrückliche Einbeziehung des Freiraums in das architektonische Gesamtgebilde: der Sinn geht ins Offene und Grenzenlose. Irrational, in ständiger Unruhe, überflutet das ornamentale Formenwerk alle Abgrenzungen, von ewiger Genesis kündend und ins Überirdisch-Visionäre hinauflockend. Mit raffinierten Mitteln perspektivischer Täuschung wird der Drang ins Weite befriedigt. Die Grenzen der Räume werden verwischt, ohne daß doch bei all diesem Verfließen das strenge Grundgesetz fehlen würde. Der Sehnsucht nach dem Allumfassenden und Grenzenlosen dienen auch die Lichtwirkungen des Barockbaus wie die unlösliche Verbindung zwischen Architektur, Plastik und Malerei, die er darbietet.

Der tiefste Sinn des Barock erfüllt sich in Deutschland. Hier offenbart sich die letzte Polarität von ausschweifendem Überschwang und vernünftigem Konstruk-

tivismus. Selbstsicherheit, Unbekümmertheit, Frohsinn und Stärke: diese Erlebnisse finden ihre Gestaltung. Von großer, strahlender Naturnähe ist besonders die Ornamentik.

Die rauschhafte Zuspitzung des Bauschaffens, die das Barockzeitalter bildet, konnte nicht allzulange währen. Sie wird, nachdem sie abebbte, nicht nur durch einen Wandel, sondern durch eine Krisis der Architektur abgelöst. Hinter ihr stehen die ungeheuren wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts.

Eine Flucht vor der Auseinandersetzung mit den neuen Mächten bildet zunächst der Klassizismus als eine in der Sphäre reiner Bildung geborene Erscheinung, ein Stil „edler Bewahrung". In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber vollzieht sich der wahrhaft furchtbare Zusammenbruch aller echten Architektur. Das „Chaos", der unseligste Stileklektizismus ist da, ein Mischmasch, dem auch der „Jugendstil" nicht abzuhelfen vermag.

Allmählich vollziehen sich jedoch bedeutsame innerliche Wandlungen. Man ringt sich wieder zur Zeitehrlichkeit durch und bezieht die neuen Baustoffe und die Möglichkeiten der Technik in die Bauplanung ein. Jetzt allerdings tauchte die Gefahr eines reinen Konstruktivismus auf: in der Sphäre der Kunst war man so allein noch nicht.

Gibt es nun in heutiger Architektur auch Ansätze zur Kunst? Das ist die Schlußfrage, die Lützeler stellt.

Er glaubt, sie bejahen zu können. In der Überwindung des Individualismus, auf dem Weg zum Gemeinschaftserlebnis scheint ein neuer Sinn neue Formen zu gebären. Allüberall holt sich überhaupt die Architektur der Gegenwart ihre Kräfte aus dem Volkstum. Gewaltig und sehr hoffnungsweckend ist das, was im Dienste des staatlichen Machtwillens geschaffen wird. Jedenfalls läßt sich von dieser modernen Architektur sagen, daß sie — im Gegensatz zum 19. Jahrhundert — wieder menschliches Sein in seiner ganzen, ungebrochenen Fülle und Kraft zum Ausdruck bringen will.

Läßt sich so der Inhalt des Lützelerschen Werkes in großen Zügen andeuten, so sind die besonderen Eigenschaften des Buches damit noch nicht entfernt erfaßt.

Immerhin dürfte wohl zu erkennen sein, daß die Architekturdeutung des Verfassers eine eminent inhaltsästhetische ist. Dieses Inhaltsprinzip ist mit einer Entschiedenheit durchgeführt, die großartig genannt werden kann. Man muß dem Gang des Ganzen Seite für Seite folgen, um zu sehen, daß es sich dabei niemals um allgemein-charakterisierende Schlagwortdeutungen handelt, sondern um Sinnanalysen, die eingehend durchgeführt und immer und immer wieder durch Einzelfälle belegt werden. Das begründet einmal die große Substanzhaftigkeit des Werkes und verleiht weiter der Grundidee eine frappante Eindruckskraft. In Lützelers Darstellung wird die Architektur, die anscheinend rein formalistischer Interpretation so entgegenkommt, zu einer grandiosen Sinnträgerin. Und noch das letzte Schmuckwerk, die diffizilste Einzelform der Bauwerke wird aus deren jeweiligem Ursinn heraus zum Verständnis gebracht. Auch sind es nicht etwa primitive Ideenzusammenhänge, die aufgewiesen werden, wie z. B. das Schopenhauersche Last-Stütze-Prinzip, sondern hochgeistige, hochkomplexe und immer ganz spezifische Sinngehalte.

Von einer solchen Interpretation her scheint sich uns die bekannte Unterscheidung von „freier" und „anhängender" Kunst in ein Nichts aufzulösen. Gewiß steht das Bauwerk im Dienst bestimmter Zwecke, mögen sie sakraler, gesellschaftlicher, politischer oder sonst welcher Art sein. Aber hinter diesen Zwecken stehen dieselben Sinngebungen, die das architektonische Kunstwerk, unendlich weit über eine bloße

Zweckdienlichkeit hinaus, in Tausenden von Einzelzügen frei verkörpert. So bietet Architektur — der Deutung Lützelers entsprechend — ein einzigartiges, durch identischen Sinn fundiertes Ineinander von Nutzleistung und spontaner Ideeneinkleidung dar.

Die Sinnsetzungen, die für das Architekturschaffen maßgebend sind, entstammen nach Lützeler dem Wesen des jeweils bauschaffenden Volkstums. Sie müssen also mit den Wertstrukturen zusammenhängen, die von diesen Volksseelen erfaßt werden. Hier ist es nun dankenswert, daß Lützelers Darstellung einmal deutlich die ungeheure Spannweite dessen hervorhebt, was gerade das deutsche Volk von einem allgemeinen Reich der Werte, wenn wir dies einmal postulieren, aufgegriffen hat. Es sind nicht nur die einseitigen Werte, die sich vom Faustischen der germanischen Seele her verstehen lassen, es sind auch Diesseitswerte in überströmender Fülle, um die es diesem Volk gegangen ist und noch geht. Gerade die Tatsache, daß der deutscheste aller Baustile die Romanik ist, muß bei dem Versuch, deutsches Wertfühlen zu charakterisieren, unbedingt berücksichtigt werden.

Wir sind zu kulturwissenschaftlichen Problemen gekommen, und tatsächlich ist das Buch Lützelers auch von erheblicher kulturwissenschaftlicher Bedeutung.

Hinzukommt nun aber der große didaktische Gehalt des Werkes. Es leitet in unübertrefflicher Weise zum Verständnis der Architektur an und verhilft zu einem klaren Begreifen der hier herrschenden Schaffensgesetze. Und es ist weiterhin die beste und tiefste Art von Katalog, den es für den Enthusiasten, der den Schönheiten der Architektur in der Wirklichkeit nachspüren will, geben kann.

Sein eigentümliches Wesen liegt eben gerade in der äußerst gelungenen Verbindung aller dieser Funktionen untereinander, und von hier aus gesehen müßte es von breiten Kreisen zum mindesten der Gebildeten aufgegriffen werden. Die Verwebung der Tendenzen zeigt sich in der Sprache, in der Disposition, in den Erklärungen der Fachtermini und den Unterschriften der zahlreichen und vortrefflich ausgewählten Abbildungen. Sie wird auch dadurch charakterisiert, daß einerseits jedem Kapitel gut orientierende Tabellen über die wichtigsten Bauwerke der betreffenden Epoche beigegeben sind, daß weiterhin scharf-programmatische Zusammenfassungen der Stileigentümlichkeiten — auch in tabellenartiger Form — gegeben werden und daß andererseits das Wesensgeheimnis des betreffenden Stils durch die Heranziehung sinnangeglichener Verse untermalt wird.

In all dieser schimmernden Vielfältigkeit ist das Buch ein Werk der Reife und der Souveränität dem Stoff und seiner Vermittlung gegenüber. Man hat den innigen Wunsch, es dauernd zur Freude und Orientierung in den Händen zu behalten. Und seine schöne, würdige äußere Ausstattung trägt beglückend dazu bei, den Eindruck des Ganzen in Reinheit nachschwingen zu lassen.

Katharina Kanthack-Heufelder.

---

Alexander von Klugen: Die Absage an die Romantik in der Zeit nach dem Weltkriege. Zur Geschichte des deutschen Menschen. Neue Forschung. Arbeiten zur Geistesgeschichte der germanischen und romanischen Völker 33. Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin 1938.

Als ein „Beitrag zur Klärung der Fronten“ nach ihres Verfassers eigenen Worten erstrebt diese gewichtige geistesgeschichtliche Arbeit in sehr überzeugender Weise produktive Kritik. Durch Würdigung jenes ablehnenden Verhaltens, das der „Deutschen Bewegung (1770—1830)“ in der Zeit von 1918 bis etwa 1933 gegenüber

vielfach eingeschlagen wurde (immerhin nicht ausschließlich!) will der Verfasser zugleich alles das herausstellen, was an jener Bewegung doch von den ablehnenden Einwürfen nicht ernstlich getroffen werden konnte. Dadurch ergibt sich dann die Möglichkeit, eben die Werte erneut vor Augen zu führen, die unserer Gegenwart wichtig sind und auch für die deutsche Zukunft ihre Gültigkeit haben dürften, in Kürze also ewige Werte deutscher Seele und Weltanschauung wohl genannt werden dürfen. Daß Alexander von Klugen seine Forschungen über den Grenzzeitpunkt des vorliegenden Buches (etwa 1934) auszudehnen schon begonnen hat und auch deren Veröffentlichung demnächst beabsichtigt, begrüßen wir schon zum voraus.

Die Einleitung des anzuzeigenden Buches legt die polemische Situation, den Angegriffenen und den Angreifer in knapper Umschreibung dar. Zwei Hauptkapitel machen das Kernstück der vielschichtigen Untersuchung aus. I. Die überkommenen, die vorläufigen und die allgemeinen Positionen der Kritik an der Romantik. II. Die Kierkegaard-Renaissance und ihre Auflösung. — Ein zusammenfassend überschauender Abschluß ist den Darlegungen nicht hinzugefügt. Es will uns scheinen, als seien sie tatsächlich schon weitergeführt oder befänden sich im Stand der Ausarbeitung, und es liege also hier ein mehr veröffentlichungstechnisches Ende vorläufig und infolgedessen etwas abrupt vor.

Der erste Hauptteil setzt sich an Hand der Kategorien „Substanz", Gestalt, Sein, Wesen vor allem mit der romantikfeindlichen Haltung des George-Kreises auseinander, als dessen Sprecher vorab Friedrich Gundolf berufen wird; außerdem mit der Jugendbewegung. Gerade diese Jugend, soweit sie nicht zu Stefan George schwor, verdichtete ihre bewußt antiromantische Haltung in Renaissancen ihrer Helden Kleist und Hölderlin (Abschnitt 2: Wesentliche Kunst). Im Gegensatz zu diesen erkorenen Führern gilt die romantische Kunst als unecht, als gestaltloser „Kitsch". Die „Sehnsucht" der Romantiker wird befehdet (Abschnitt 3: „Die Unbelastetheit durch das Historische"), das Ausarten des Psychologismus und Historismus der Romantik als eine spezifische Schuld angerechnet. „Die ewigen Werder" werden von den geprägter Gestalt verschworenen Georgeanern wie den Verfechtern eines existenziellen Lebensethos abgelehnt. Zu diesem Ethos einer verhältnismäßigen Irrelevanz aller Genesis gehört schon ein gewisses Betonen objektiver Gemeinschaft. Hier erwächst eine neue Wertung der Geschichte als der monumentalen, welche einen erratenden Instinkt für das wirkend Lebendige habe, während die antiquarische (bloße) Historie dieses gerade unterschätze und das Leben bestenfalls nur zu bewahren, nirgends aber und niemals es zu zeugen verstehe. Abschnitt 4: „Das Objektive", behandelt die Ablehnung der romantischen Subjektivität. Die romantische Innerlichkeit wird gleichfalls verworfen. Viele derartige Einstellungen erklären sich daraus, daß der nachkriegszeitlichen Kritik die Jenaer Romantik als repräsentativ gilt. So wird auch das romantisiert verweichlichte Mittelalter einem anderen viel weniger schmiegsamen gegenübergestellt. Auch vom Gottesbegriff her wird die Romantik befehdet, deren letzte Wurzel nach C. Schmitt gerade in einem übersteigerten (verstiegenen!) privaten Priestertum gründe. Das romantische Individuum wird sich selbst eigener Philosoph, eigener König, eigener Gott. Die Kritik des romantischen Gotteserlebnisses beanstandet, daß hier alles Objektive nur Funktion des erlebenden Subjektes sei. Diese Kritik erwuchs aus der Frage: bin ich bestimmt durch metaphysisch anderes, oder bestimme ich meinen Gegenstand? Für die Romantikkritik ist ein wesentlicher Maßstab „Die Gemeinschaft" (Abschnitt 5). Ziemlich unbeachtet erfolgte mit der gleichen Kategorie im gleichen Nachkriegsjahrzehnt eine positive Wertung der Romantik. Das jugendliche Gemeinschaftsethos der ersten Nachkriegsjahre setzte überwiegend die Gemeinsamkeitstendenzen der Romantik mit sentimental ästhetischer Schwärmerei

gleich, die bestenfalls um Gesellschaftliches gewußt habe. Das neue Ethos der Gemeinschaft aber war von der herben Nachkriegswirklichkeit bestimmt (Abschnitt 6: „Wirklichkeit"), ohne daß dieser Begriff Wirklichkeit sehr klar gefaßt worden ist. Von der gleichzeitigen Forderung nach „Tat" her wird im Abschnitt 7 ebenfalls eine Kategorie dieser Romantikabsage beleuchtet. Passive Genüßlichkeit wird der Romantik vor allem vorgeworfen, wo ernste Eigenleistung zu missen bleibt. Die romantische Sehnsucht ist nur die Verschleierung einer allgemeinen und grundsätzlichen Tatunfähigkeit. Auch etwaige Äußerungen romantischer Politik sind der Vergangenheit zugewandt, während wahre Tat die Zukunft als das primäre Phänomen der Zeitlichkeit noch vor der eigenen Gegenwart setzt.

Nicht mehr bloße Gesinnung, sondern eben diese durch Gestaltung bewährende Leistung wird verlangt, und solche Forderung ist eine weitere Norm der Romantikfeindlichkeit (Abschnitt: 8 „Dienst"). Für die der Romantik Widersagenden hat der Mensch nicht mehr einen Sinn in sich, sondern nur in seiner Leistung als einem Dienst, der über den Menschen und sein Werk als solches hinausweist. Der Hölderlinsche Vorwurf der deutschen Stückhaftigkeit wird mit der umfassenden Gegenforderung menschlicher Ganzheit immer wieder potenziert. Ein neues Motiv der Kritik wird das Ethos des „Heldischen", des „Männlichen" (Abschnitt 9: „Männlichkeit"), das aber nach von Klugens Darlegung den Eros der Gefahr bei Schiller, der Romantik selbst und bei Hegel in seinem tatsächlichen Vorhandensein zu übersehen scheint. Entsprechend wird die romantische Todesauffassung als erotisch-ästhetisch-mystisch zurückgewiesen, weil hier Sterben (nur) ein Ausweichen vor den gerade als solchen geforderten Entscheidungen beweise. Auch die Musik wurde zu einem lebhaft diskutierten und sehr umstrittenen Problem für diese Romantikgegnerschaft.

Das zweite Hauptkapitel der Untersuchung Alexander von Klugens „Die Kierkegaard-Renaissance und ihre Auflösung" stellt zunächst die von Nietzsche und Kierkegaard vorgenommene Desillusionierung des Menschen in ihrer Weiterbildung während der Nachkriegszeit dar. Sodann wird eingehend die Vielfalt der Kierkegaardrezeption selbst aufgezeigt: die theologische, die philosophische. Das Denken dieser Kierkegaardrenaissance wird als Glaube, als Glaubensdenken entwickelt. Der Abschnitt 2 „Existenz coram Deo" gibt eine einläßliche Deutung dessen, was hier Existenz besagt in einer religiösen, christlichen, ja entscheidend protestantischen Auslegung, um von da aus die zugehörige Kritik an der Romantik zu erörtern. Hierbei ist eingeschlossen die antiromantische Verneinung aller Ästhetik. Abschnitt 3 handelt von der „Entscheidung als Kategorie der Geschichte" und von der Kategorie der „Wiederholung". Es geht hier um Betrachtung der Front gegen den Historismus, gegen die ästhetische Gesichtsauffassung und die organizistische Romantik. Wie die Geschichte als solche, als das Geschehende, eine neue Deutung erfährt, so auch ihre Darstellung: die Historie. — Die Hauptbereiche der Aneignung und Einschmelzung Kierkegaards (die Wesensart der Aneigner klafft aufs weiteste auseinander!) sind die dialektische Theologie und die Existenzphilosophen gewesen: K. Barth — Brunner — Gogarten; Karl Jaspers — Nicolai Hartmann — Martin Heidegger. Sie behandelt in dieser wechselseitigen Bezogenheit Abschnitt 4 „Die Theologie der Krisis und die Existenzphilosophie". Von hier aus sieht nun von Klugen die Möglichkeiten einer neuen und positiven Zuwendung zu der Deutschen Bewegung und zur Romantik. Den Vollzug dieses Wandels in Haltung und Werten im vierten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts darzustellen, ist einer künftigen Veröffentlichung vorbehalten, der man nach dem Vorliegenden mit größter Erwartung entgegensieht.

Wir fassen unsern bewußt die auslangende Fülle der von Klugenschen Darstellung vereinfachenden Bericht zusammen in ein ausdrückliches Betonen eben dieses

Reichtums der Untersuchungen, der sich freilich nur unverdrossen aufmerksamen und sehr geduldigen Lesern wahrhaft erschließen kann. Wir möchten deswegen einen ernstlichen Wunsch nicht ungeäußert lassen, der Formales angeht, aber das Inhaltliche wesensnotwendig mittrifft. Das vom Verfasser angeordnete Druckbild verlangt vom Leser geradezu eine Art Partiturlesens. Nicht daß der Haupttext wegen seiner Diktion schärfste Aufmerksamkeit beansprucht, wirkt aufnahmeerschwerend. Ganz gewiß geht es um schwierige Dinge, die darstellerisch zu vereinfachen, (wie nur zu oft von Unkundigen gefordert wird), sehr leicht einer Verfälschung des nun einmal verwickelten Sachbestandes gleichkommen kann. Wir beanstanden also nicht die Sageweise sondern die Form der Gesamtdarstellung, insofern sie den Verfasser zum Haupttext in den Anmerkungen nicht nur die wünschenswerten genauen Belege, Hinweise und erhellenden Andeutungen bringen, sondern weiter führende, sich verselbständigende Gedankenfolgen ausbreiten läßt. Man kommt in den sich zudem häufig wiederholenden Zwiespalt, sich zu fragen: soll man mit Übersehen der Verweiszahl dem Haupttext unbeirrt folgen, oder der Anweisung des Verfassers gehorsam in die Einzeldarlegung unterm Strich sich einlassen, die sehr häufig einer zwar nicht zusammenhanglosen, jedoch unleugbar von der geraden Richtung wegleitenden Abschweifung gleichkommt. Gewiß kann der bewundernswert belesene Verfasser sich etwa auf Max Webers Religionssoziologische Aufsätze und die Technik ihrer Darreichung berufen, wo man gelegentlich sich auch des Eindrucks nicht erwehren kann, das Wichtigste stehe eben in den Anmerkungen. Doch dort wie hier bedeutet das ein Verwischen der Bedeutsamkeitsgewichte, was trotz des meisterlichen Vorbilds Max Webers nicht unbedingt Nachahmung gutheißen läßt. So empfiehlt es sich für von Klugen gewiß, größere Exkurse inskünftig als solche einem gesonderten Anhang zuzuweisen oder aber in den vorliegenden Haupttext als zu einem neuen Ganzen einzuarbeiten. Das unaufhörliche Hin- und Hergerissenwerden ermüdet gerade den aufmerksamen Leser nur zu bald. Ein paar Beispiele: Anmerkung 23 umfaßt anderthalb Druckseiten ohne Haupttext; Anm. 29 dehnt sich unter nur wenigen Zeilen Haupttext über den sehr wesentlichen Raumteil von drei Druckseiten aus; die Anm. 38 braucht bereits den Raum von fast zwei vollständigen Druckseiten und zwei weiteren Seitendritteln; Anm. 115 umfaßt mehr als drei Druckseiten völlig; Anm. 140 ist nicht kürzer; Anm. 210 erweist sich ähnlich ausgedehnt; Anm. 252 stellt wiederum einen ganzen Exkurs dar. Hier liegt ein Mangel im äußeren Aufbau vor, der den Verfasser verleitet, den Reichtum seiner Kenntnisse und Einsichten auf den Leser wie aus Eimern auszugießen, so daß dieser sich nicht nur einer gewaltigen Strommasse gegenüber, sondern dazu noch in gewiß interessante Nebengelasse und Seitenarme einer labyrinthähnlichen Anlage verführt sieht.

Wenn das vorliegende Buch den wirklich ausgezeichneten Auftakt zu weiteren Veröffentlichungen des Verfassers darstellt, so vertritt er die Interessen seines eigenen wissenschaftlichen Anliegens wie die der Aufnahmewilligkeit gerade seiner sorgfältigsten Leser, wenn hier alsbald ernstlich über eine neue und klarere Anordnung des Gedankenhauptstranges und der sachgeboten unumgänglichen Hinweise oder bloß wünschenswert bereichernden Abschweifungen nachgedacht wird. Die Überschaubarkeit eines um beträchtliches gestrafften Aufbaus kommt sicherlich der Durchsichtigkeit des reichen Untersuchungsgehaltes überdies zugut.

Indessen: es ist Alexander von Klugen auch gelungen, dem bedeutungsschweren Untertitel seines Buches vollauf Genüge zu tun. „Zur Geschichte des deutschen Menschen“ ist für eine uns allen sehr lebendige jüngste Vergangenheit, die in manchem noch durchaus in der strömenden Gegenwart vernehmlich weiter klingt, ein sehr wertvoller Beitrag geleistet, dessen wir uns dankbar zu freuen haben.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

A. Kaltenhäuser: Handwerkliche Gestaltung im attischen Grabrelief des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Verlag von Palm und Enke, Erlangen. 1938.

Die Verfasserin bedient sich bei der Bewältigung einer an sich geläufigen Aufgabe, nämlich der, im attischen Grabrelief „Werkstätten zu scheiden und Anhaltspunkte zur Datierung zu finden", einer methodischen Fundamentierung, die an sich begrüßenswert, in ihrer Anwendung auf die begrenzte Aufgabe aber notwendig fehl am Platz erscheint. Es erscheinen hier Definitionen wie die von „reiner Kunst" im Gegensatz zum „bloßen Handwerk", es ist die Rede von „immanenten Gesetzen" und „geschichtlicher Situation", von dem „Phänomen des Stils", ohne daß diese Probleme durchdrungen sind, geschweige denn, daß sie in der daraus geformten „Methode" ihre wirkende Kraft beweisen.

Das attische Grabrelief ist Handwerkskunst. Aber was nützt uns eine Definition des „Handwerklichen", wenn es „kein primär und ausschließlich ästhetisch zu begründendes Kriterium gibt, das Werk eines echten Künstlers von dem eines geschickten Kompilators zu trennen"? Und dann das Problem des Stils. Stil ist „einheitliche, gleichsinnige Durchformung eines Werkes". Aber „es gibt Werke, die ohne unkünstlerisch (was ist hier unkünstlerisch?) zu wirken, Stil im Sinn der obigen Definition nicht haben. Sie sind häufig Synkretismen aus Einzelmotiven, die für sich betrachtet, deutlich umschriebenen und ausgeprägten Stilrichtungen entnommen sein können". Die Zusammenfügung kann „selber in gewisser Weise einen bestimmten ‚Stil' zeigen". Werke mit Stil (ohne Gänsefüßchen) gibt es nur in Epochen des Beginns und der Hochblüte, Werke ohne Stil in Zeit der Spätblüte und der Auflösung.

Der Archäologe ist gewohnt in Motiven zu sehen. Stil ist für ihn ein bestimmter Stand der Motive, Entwicklung Veränderung der Motive, Qualität Erstgeburtsrecht der Motive. Die Motivgeschichte ist nützlich und wertvoll im Dienst der Wissenschaft, sie führt — wie sich auch in dieser kleinen Schrift zeigt — sicher dahin, „Werkstätten zu scheiden und Anhaltspunkte zur Datierung" zu finden. Einer geistesgeschichtlichen Bewältigung der Probleme aber setzt sie unüberwindliche Hindernisse entgegen. Niemals wird man das Problem des „Handwerklichen" vom Einzelmotiv und seiner Wandlung her lösen und selten, daß sich von hier aus eine der Formen der geschichtlichen Ballungen darstellen läßt, die wir Stil zu nennen berechtigt sind. Geschieht es doch, so arbeitet der Forscher in Wirklichkeit mit ganz anderen „Methoden", die ihm selbst unbewußt bleiben.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

A. Jacoby: I. C. Thaeter, ein Beitrag zum Reproduktionsstich des 19. Jahrhunderts. Carl Nieft, Bleicherode am Harz 1937.

Die Biographie eines Reproduktionsstechers mit angefügtem vollständigen Katalog wirkt heutzutage leicht als ein bloßes Werk der Höflichkeit gegenüber einer zu Grabe getragenen und ein wenig peinlich erscheinenden Kunstart, nachdem die Photographie einen so endgültigen und überlegenen Sieg über sie errungen hat. Am Ende der Lebenszeit unseres fleißigen und gewissenhaften Meisters aber war dieser Sieg noch keineswegs vorauszusehen und es erhebt sich angesichts seiner kleinen Schrift „Über Reproduktion in der bildenden Kunst" von 1867 die Frage: ist er überhaupt endgültig? Gewiß, viele der Mängel, die man der Photographie damals noch entgegen halten konnte, haben sich beseitigen lassen. Andere aber, auf die von Thaeter hingewiesen wurde, sind nicht beseitigt, sie sind im Gegenteil durch ein Nachlassen

des künstlerischen Gewissens und der Ehrfurcht dem Kunstwerk gegenüber größer geworden. Nicht dem Gemälde, wohl aber der Plastik und Architektur gegenüber. Vielleicht könnte eine Beschäftigung mit dem Wissen und Können dieser alten Stecher manchen unserer Kunsthistoriker nachdenklich machen gegenüber unserer modernen Photographie und ihn veranlassen, sie in gewissen Fällen doch wieder häufiger durch eine graphische Darstellung zu ersetzen.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

---

Günther Müller: Schicksal und Saelde; der Mensch im irdischen Geheimnis. Otto Müller Verlag, Salzburg-Leipzig 1939.

Obwohl es sich nicht um eine kunstwissenschaftliche Veröffentlichung welcher Art auch immer handelt, seien die Leser dieser Zeitschrift doch mit Nachdruck auf diese höchst eigenartige literarische Erscheinung aufmerksam gemacht. Der Germanist Günther Müller legt hier ein auf wissenschaftlicher Einsicht, künstlerischer Empfänglichkeit und nachdenklicher Besinnlichkeit aufgebautes Bekenntnis vor. Das nicht ganz leicht lesbare Buch regt zu eigenen Überlegungen in ähnlichen Richtungen mannigfach an. Schade ist, daß der sehr interessante Holzschnitt aus dem XVI. Jahrhundert, der eine Veranschaulichung des Cusanischen Weltbildes darstellen soll (was man sich im einzelnen ausgedeutet wünscht), nur als Schutzumschlag, nicht aber als Bildtafel im Text selbst wiedergegeben ist.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

# Schriftenverzeichnis für 1938

## I. Ästhetik

### 1. Geschichte und Allgemeines

Balet, Leo, Synthetische Kunstwissenschaft. In: Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 2, S. 110—121.

Bendinelli, Goffredo, Dottrina dell' archeologia e della storia dell' arte. Storia, metodo, bibliografia. Roma, Albrighi, Segati e C. 8°. p. XI, 495. L. 25.

Benz, Richard, Klassik u. Romantik. Von Ursprung u. Schicksal eines deutschen Dualismus. Berlin, Die Rabenpresse. 30 S. 8°. = Die Kunst des Wortes. 8°. 1.50 M.

Berkefeld, Wolfgang, Untersuchungen zur Theorie der Schauspielkunst auf dem Boden der Forschungen von Ludwig Klages. Dresden, Dittert. 72 S. 8°. (Halle, Phil. Diss. v. 29. Okt. 1937.)

Brinckmann, Albert Erich, Geist der Nationen. Italiener, Franzosen, Deutsche. Mit 60 Taf. u. 5 Textabb. Hamburg, Hoffmann u. Campe. 271 S. 8°. = Europa-Bibliothek. 8.50 M.; Lw. 10 M.

Cheney, Sh., A world history of art. London, Cape. 30/.—

Constable, W. G., Art history and connoisseurship. London, Cambridge Univ. Press. 3/6.

Coomaraswamy, A. K., Mediaeval aesthetic II: St. Thomas Aquinas on Dionysius and a note on the relation of beauty to truth. In: Art Bulletin, Bd. 20, p. 66—77.

Curry, Clyde Walter, Shakespeare's Philosophical Patterns. Baton Rouge, 1937, Louisiana State University Press. XII, 244 p. $ 2.75.

Curtius, E. R., Zur Literarästhetik des Mittelalters. In: Zeitschrift f. Roman. Philologie. Bd. 58. I. S. 1—50; II. S. 129—232; III. S. 433—479.

Curtius, E. R., Dichtung u. Rhetorik im Mittelalter. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch. 16. Jg., H. 4, S. 435—475.

D'Aversa, Maria, L'estetica leopardiana. Napoli 1937, F. Perrella. 54 p. 8°. L. 8.

Di Capua, Francesco, Il „Cursus" ed osservazioni estetiche nel „Micrologus" di Guido d'Arezzo. In: La Scuola Cattolica. Venegono, Bd. 66, p. 563—579.

Eckstein, Hans, Künstler über Kunst. Briefe, Berichte, Aufzeichnungen deutscher Maler, Bildhauer, Architekten. Hrsg. Mit 20 Bildern. Ebenhausen, Langewiesche-Brandt. 267 S. 8°. Lw. 4.80 M.

Eichenauer, Richard, Polyphonie, die ewige Sprache deutscher Seele. Wolfenbüttel u. Berlin, Georg Kallmeyer. 80 S. gr. 8°. 3.— M.

Feifel, Rosa, Die Lebensphilosophie Friedrich Schlegels u. ihr verborgener Sinn. Bonn, Hanstein. 140 S. gr. 8°. = Grenzfragen zwischen Theologie und Philosophie. H. 7. 4.50 M.

Freund, Hans, und Reinking, Wilhelm, Musikalisches Theater in Hamburg. Versuch über die Dramaturgie der Oper. Hamburg, Hans Christian. 126 S. mit Abb. 4°. Pp. 6.80 M.

Fries, Carl, Zur Metaphysik des Ästhetischen. In: Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 4, S. 298—309.

Gaertner, Johannes, Johann Gottfried Herders Anschauungen über eine christliche Kunst. Berlin-Lichterfelde, Schliephake. 60 S. 8°. (Heidelberg, Theol. Diss. v. 31. Jan. 1938.)

Ganz, Paul Leonhard, Das Wesen der französischen Kunst im späten Mittelalter (1350—1500). Ein Versuch. Teildruck. Frankfurt a. M., Prestel-Verlag. 63 S. 4°. (Zürich, Phil. I Sekt. Diss.) Vollständig als: Veröffentlichungen zur Kunstgesch. Bd. 2. 123 S. mit Abb. 4°. 18.— M.

Hagen, Hans Wilhelm, Der Schicksalsweg der deutschen Dichtung. Berlin, Stubenrauch. 73 S. 8⁰. 0.80 M.

Hamilton, G. R., Poetry and Contemplation: A new Preface to Poetics. Cambridge 1937, University Press. XI, 160 S. 6 s.

Hancke, Kurt, Um die deutsche Kunst des Mittelalters. In: Volk im Werden. Jg. 6, H. 8, S. 353 ff.

Harnack, Falk, Die Dramen Carl Bleibtreus. Eine dramaturg. Untersuchung. Berlin, Ebering. 147 S. 8⁰. (München, Phil. Diss. v. 1. Febr. 1938.) = Germanische Studien. H. 199. 6.20 M.

Hartmann, Waldemar, Die Einheit deutscher Kunst. In: Nationalsozialistische Monatshefte. 9. Jg., H. 100, Juli, S. 611—627.

Havenstein, Martin, Wahrheit und Irrtum in Schillers Unterscheidung von naiver u. sentimentalischer Dichtung. In: Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 3, S. 237—251.

Helber, Fritz, Der Stil Gellerts in den Fabeln u. Gedichten. Ein Beitrag zur Stilgesch. der Aufklärungszeit. Würzburg, Triltsch. 127 S. 8⁰. (Tübingen, Phil. Diss. v. 8. Jan. 1938.) 3.60 M.

Herzog, Hildegard, Anschauungen vom Wesen deutscher Kunst im Selbstzeugnis bildender Künstler. 1800—1860. Jena, Diederichs. 74 S. 8⁰. (Köln, Phil. Diss. v. 27. Nov. 1937.) = Deutsche Arbeiten der Universität Köln. 15.

Heyn, Willy, Hamlet ich rufe dich! Die Lösung des Hamlet-Problems. Berlin, Deutsche Verlagsgesellschaft. 151 S. 3.80 M.

Huisman, G., und andere, Histoire générale de l'art. 4 Bde. Paris, A. Quillet. 1100.—

Kainz, Friedrich, Die Sprachpsychologie der deutschen Romantik. In: Zeitschrift für Psychologie. 1. Abt., Bd. 143, S. 317—390.

Kainz, Friedrich, Die Sprachästhetik der Jüngeren Romantik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch. 16. Jg., H. 2, S. 219—257.

Knauer, Karl, Französische Sprache als Klangkunst u. als Gegenstand ästhetischer Forschung. In: Zeitschrift für französische Sprache u. Literatur. Bd. 61, S. 257—272.

Krauss, Werner, Zur Bedeutungsgeschichte von romanesque im 17. Jh. In: Zeitschrift für französische Sprache u. Lit. Bd. 61, S. 297—320.

Laurila, Kaarle S., Die emotionalistische Ästhetik. In: Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 3, S. 193—213.

Ley, Stephan, Grundsätzliches zur Beethoven-Ikonographie. In: Neues Beethoven-Jahrbuch. 8. Jg., S. 84—103.

Lützeler, Heinrich, Führer zur Kunst. Mit 304 Bildern u. 3 farbigen Taf. Gr. 8⁰. XIV, 224 S. Freiburg i. Br., Herder. 5.20 M.; in Leinen 7.— M.

Lützeler, Heinrich, Das Wesen der rheinischen Kunst. In: Dichtung u. Volkstum. N. F. von Euphorion. 39. Bd., H. 1, S. 1—17.

Meinert, Günther, Goethes Beitrag zur Entstehung der Kunstwissenschaft. In: Goethe. N. F. des Jahrbuchs der Goethe-Ges. Bd. 3, S. 194—207.

Menzer, Paul, Zur Entstehung von A. G. Baumgartens Ästhetik. In: Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie. (Logos N. F.) Bd. 4, S. 288—296.

Metzger, Hans Ulrich, Der Brief im neueren deutschen Drama. Eine Studie zur Gesch. der dramatischen Technik. Köln, Orthen. 72 S. 8⁰. (Köln, Phil. Diss. v. 21. April 1938.)

Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst. Bd. 3. Die Psychologie der einzelnen Künste. Tanzkunst, Dichtung, Musik, Ornamentik, Baukunst, Plastik u. Malerei. 2. Aufl. München, Reinhardt. Mit 5 Taf. 160 S. gr. 8⁰. 3.80 M.

Müller-Freienfels, Richard, Das Überwirkliche in der Kunst. In: Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 1, S. 1—25, u. H. 2, S. 122—151.

Nishida, Kitaro, Der metaphysische Hintergrund Goethes. In: Goethe. N. F. des Jahrbuchs der Goethe-Ges. Bd. 3, S. 135—144.

Oberdieck, Wilhelm, Die Weltanschauung des „Testament of Beauty" von Robert Bridges. Göttingen, Wurm. 133 S. 8⁰. (Göttingen, Phil. Diss. v. 1. Juli 1938.) = Untersuchungen des Engl. Seminars Göttingen. Nr. 2.

Paulsen, Rudolf, Wiederkehr der Schönheit. Zur bildenden Kunst. Querfurt R. K. Jaeckel. 62 S. 4⁰. 3.— M.

Pellegrini, Carlo, Madame de Staël. Il gruppo cosmopolita di Coppet, l'influenza delle sue idee critiche. Florenz, F. Le Monnier. 223 p. 8⁰. L. 80.—.

Pepper, Stephen C., Aesthetic Quality. A Contextualistic Theory of Beauty. N. Y., Charles Scribner's Sons. XII, 256 pp.

Petsch, Robert, Drama und Theater. Bericht. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgesch. 16. Jg., Referatenheft, S. 108—146.

Petsch, R., Die dramatischen Figuren bei Shakespeare, Goethe, Kleist u. andern Dramatikern. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. 173. Bd. (N. F. 73. Bd.), 93. Jg., S. 12—23.

Pilger, Andreas, Sokrates in der Kunst der Neuzeit. In: Antike, Bd. 14 S. 281—294.

Plas, A., Enkele aspecten van St. Bonaventura's aesthetiek. Dietsche Warande en Belfort, Antwerpen, S. 569—581.

Rohr-Sauer, Philipp von, English metrical Psalms from 1600 to 1660. A study in the religious and aesthetic tendencies of that period. Freiburg i. Br., Poppen u. Ortmann. 128 S. 8⁰. (Freiburg i. Br., Phil. Diss. v. 23. März 1938.)

Romano Palazzo, Fia, Influssi del pensiero Kantiano nell'estetica di Benedetto Croce. Bari, E. Accolti-Gil. 117 p. 8⁰. L. 10.—.

von Roretz, Karl, An den Quellen unseres Denkens. Studien zur Morphologie der Erkenntnis u. Forschung. Wien u. Lpz., C. Gerold's Sohn.

Sehrt, Ernst Theodor, Die Weltanschauung James Branch Cabells, im Anschluß an seinen Roman Figures of Earth. In: Englische Studien. 72. Bd., H. 3, Aug., S. 355—399.

Strzygowski, J., Geistige Umkehr: Indogermanische Gegenwartsstreifzüge eines Kunstforschers. Heidelberg, C. Winter. X, 252 S., 8⁰. 5.— M. = Kultur u. Sprache. Bd. 11.

Szathmary, Arthur, The Aesthetic Situation. The Aesthetic Theory of Bergson (Harvard Phi Beta Kappa Prize Essay, 1937). Cambridge, Harvard University Press. XIII, 74 S. 5 s. 6 d.

Tantardini, Mario, Storia dell'arte. Vol. II: L'arte cristiana prima del Rinascimento. Mailand. 373 p. 8⁰. L. 12.

Tatarkiewicz, H., Art and poetry. A Contribution to the History of Ancient Aesthetics. Studia II. 1937.

Treves, M., Trattato d'Estetica. Florenz, La Nuova Italia, 318 S. L. 14.

Vivas, Eliseo, A note on the emotion in Mr. Dewey's Theory of Art. In: Philosophical Review. Bd. 47, S. 527—531.

Weymann, Ursula, Die Seusesche Mystik u. ihre Wirkung auf die bildende Kunst. Berlin, Pfau. 127 S. 8⁰. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Juni 1938.) 3.60 M.

Wiedemann-Lambinus, Margarete, Die romantische Kunstanschauung Wackenroders und Tiecks. In: Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 1, S. 26—45.

von Wiese, Leopold, Ideenkunst und Sinnenkunst. Zu Pitirim Sorokins Lehre von der Fluktuation der Kunstformen. In: Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 2, S. 97—109.

Wurm, Johanna, Die Kunstanschauung von Henri Beyle-Stendhal. Bottrop i. W., Postberg. 47 S. 8⁰. (Berlin, Phil. Diss. v. 16. Febr. 1938.)

Zentner, Wilhelm, Die Tiere in Richard Wagners Musikdramen. Eine operndramaturgische Studie. In: Zeitschrift für Musik. 105. Jg., H. 5, Mai, S. 493—497.

## 2. Prinzipien und Systeme

Albrecht, Ingeborg, Elias Holl. Stil u. Werk des „Maurmaisters" u. der Augsburger Malerarchitekten Heinz u. Kager. Gekürzt. München, Knorr u. Hirth. 36 S. mit Abb. 4⁰. (München, Phil. Diss. v. 22. Dez. 1937.) Aus: Münchner Jb. der Bildenden Kunst. Bd. 12, H. 1 u. 2.

Arens, Fritz Victor, Das Werkmaß in der Baukunst des Mittelalters. 8. bis 11. Jh. 116 S. 8⁰. (Bonn, Phil. Diss. v. 16. Aug. 1938.)

Bach, Rudolf, Tragik u. Größe der deutschen Romantik. Ein Umriß. München, Duncker u. Humblot. 142 S. 8⁰. Lw. 5.50 M.

Bartling, D., Aantekeningen over stijl, persoonlijkheid en kunstwerk. Theoria, nr. 4. N. Y., Van Gorcum & Comp. 27 S. 75 cents.

Behne, Adolf, Die Stile Europas. Von den Griechen bis zum Ausgang des Barocks. Mit 131 Abb. Berlin, Dt. Buchgemeinschaft. 240 S. 8°. 4.70 M.
Beriger, Leonhard, Die literarische Wertung. Ein Spektrum der Kritik. Halle, Niemeyer. 149 S. gr. 8°. 3.80 M.
Böckelmann, Walter, Die Grundbegriffe der Kunstbetrachtung bei Wölfflin u. Dvořak. Dresden, v. Baensch Stiftung. 62 S. gr. 8°. (Leipzig, Phil. Diss.) 1.50 M.
Cimoroni, Oreste, Gabriele d'Annunzio, il poeta della bellezza. Discorso. Pola, F. Rocco. 47 p. 16°. Istituto di cultura fascista.
Collingwood, R. G., The Principles of Art. Oxford, Clarendon Press. XI, 347 S. 15 s.
Demeter, Hildegard, Gottfried Kellers Humor. Berlin, Ebering. 132 S. 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 22. Aug. 1938.) = Germanische Studien. H. 201.
Deutschbein, Max, Die Tragik in Shakespeares Julius Caesar. In: Anglia. Bd. 62 (N. F. Bd. 50), S. 306—320.
Draper, John W., The Theory of the Comic in 18th. c. England. In: The Journal of English and Germanic Philology, Urbana, Bd. 37, S. 207—223.
Drost, Willi, Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock. Ein Beitrag zur Begründung der Strukturforschung in der Kunstgeschichte. Berlin u. Lpz., Verl. für Kunstwiss. 229 S. mit Abb. 4°. Lw. 60.— M.
Dustmann, Ingeborg, Eichendorffs Prosastil. Lengerich i. Westfalen, Handelsdr. 112 S. 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 29. April 1938.)
Eaton, J. W., Gerstenberg and Lessing, a comparison. In: The Germanic review. Bd. XIII, 1. Jan. 1938.
Eten, Günther Kurt, Wilhelm Schäfer. Stil u. Weltbild sr. Anekdoten. Borna, Noske. 111 S. gr. 8°. (Marburg, Phil. Diss.) 2.85 M.
Frankl, Paul, Das System der Kunstwissenschaft. Mit 58 Abb. Brünn u. Lpz., Rohrer. IX, 1063 S. gr. 8°. 45.— M.
Frey, Dagobert, Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte. 16. Jg., H. 1, S. 1—74.
Goldbach, Gertrud, Das Stilproblem der Odendichtung Klopstocks. 67 S. 8°. (München, Phil. Diss. v. 3. Okt. 1938.)
Homeyer, Kurt, Beitrag zum Formproblem des heutigen Wohnraumes. Entwickelt am Wohnraum des kleinen und mittleren Einfamilienhauses. Borna-Lpz., Noske. VI, 85 S. 8 Bl. Abb. 8. (Breslau, Te. H., Diss. v. 1. Febr. 1938.)
Honsberg, Eugen, Studien über den barocken Stil in Paul Flemings deutscher Lyrik. Würzburg, Triltsch. XVI, 145 S. 8°. (Marburg, Phil. Diss.) 3.60 M.
Iven, Grete, Versuch einer Deutung des Manierismus. 53 S. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 1. Okt. 1938.)
Liedke, H. R., Literary criticism and romantic theory in the work of A. v. Arnim. N. Y. 1937, Columbia Univ. Press. 187 S. 16 s.
Michel, Wilhelm, Rede über das Nüchterne. In: Innendekoration. 49. Jg., S. 336—340.
Mundell, Ray, Der Humor in der Gestaltenwelt Barries als Ausdruck seines Weltgefühls. Marburg-Lahn, Bauer. 69 S. 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 23. Juli 1938.)
Netti, Francesco, Critica d'arte. Pagine scelte con prefazione e note di Aldo De Rinaldis. Bari, Laterza. 8°. 199 p. L. 15.—.
Pessler, Wilhelm, Über des Witzes u. des Humors Wesen und Wert. Hannover. 4 S. 4°. Aus: Niedersachsen 1937, Februar.
Pfeiffer, Konrad, Zum höchsten Dasein. Eine philos. Faust-Erklärung. Berlin, de Gruyter. XIII, 55 S. 8°. 3.— M.
Poschmann, Wilhelm, Das kritische Weltbild bei Aldous Huxley. Eine Untersuchung über Bedeutung, Grenzen u. Mittel seiner Kritik. Düsseldorf, Nolte. VI, 93 S. 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 18. Dez. 1937.)
Radtke, Wilhelm, Ironie u. Humor in John Galsworthys Forsyte-Zyklus. IX, 185 S. 8°. (Königsberg, Phil. Diss. v. 23. Juni 1938.)
Rosenthal, Bronislawa, Heinrich von Kleist u. Stanislaw Wyspianski. Ein Vergleich der Tragik in ihren Dramen. Krakau, Naradowa. 290 S. gr. 8°.
Söter, István, La doctrine stylistique des Rhétoriques du XVIIe. s. 1937. Bibliothèque de l'Institut Français à l'Université de Budapest. 31.

Specka, Alfred, Der hohe Stil der Dichtungen Senecas u. Lucans. Stallupönen, Klutke. 73 S. 8°. (Königsberg, Phil. Diss. v. 4. Aug. 1937.)
Weber, Henny, Achsialität u. Symmetrie im Grundriß des italienischen Profanbaus von der Frührenaissance bis zum Frühbarock. Berlin, Triltsch u. Huther. 55 S. 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 15. Dez. 1937.)
Weigert, Hans, Stilkunde. I. Vorzeit, Antike, Mittelalter. II. Spätmittelalter u. Neuzeit. Berlin, de Gruyter. 136 u. 141 S. 8° mit Abb. Göschen 80 u. 781. Je 1.62 M.
Wildi, M., The birth of expressionism in the work of D. H. Lawrence. In: English studies. Bd. XIX (1937), S. 241—259.

3. Der ästhetische Gegenstand

Angeli, Adolfo, Nei meandri del linguaggio. Vol. I. Milano 1937, La prora. p. 245. 16°. L. 8.
Binding, Rudolf Georg, Vom Wunder der Sprache. München, Langewiesche. 8 Bl. 1.— M.
Esser, Peter, Über die Sprache in Achim von Arnims Roman „Die Kronenwächter". Würzburg. Triltsch. VI, 78 S. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 28. Okt. 1938.)
Franz, Wilhelm, Zur Sprachkunst Shakespeares. In: Anglia. Bd. 62 (N. F. Bd. 50), S. 347—355.
Funk, Emma, Die Rolle der künstlichen Bearbeitung in der Textgeschichte der alten deutschen Volksballaden. 74 S. 8°. (Tübingen, Phil. Diss. v. 17. Mai 1938.)
Grassler, Richard, Der Sinn der Sprache. Beitr. zur Psychologie der Erkenntnis. Lahr, Schauenburg. 208 S. gr. 8°. Lw. 7.— M.
Harms, Richard, Das Werk der Lebenden. Vom künstlerischen Drängen einer alten Stadt in Wort u. Bild. Mit 45 Abb. Dessau, Schwalbe. 64 S. 4°. 2.50 M.
Heinrichs, Heinrich Matthias, Stilbedeutung des Adjektivs im eddischen Heldenlied. Würzburg, Triltsch. IX, 124 S. 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 16. Aug. 1938.) = Bonner Beiträge zur dt. Philologie. H. 4. 3.60 M.
Hoffmann, Heinrich, Quaestiones rhetoricae. Würzburg, Triltsch. 128 S. (Halle, Phil. Diss. v. 9. Sept. 1937.)
Hüppe, Wilhelm, Der Sprachstil Gautiers von Arras. Bochum-Langendreer, Pöppinghaus. V, 92 S. 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 21. Aug. 1937.)
Ittenbach, Max, Die symbolische Sprache des deutschen Volkslieds. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch. 16. Jg., H. 4, S. 476—510.
Joannidu, Maria, Untersuchungen zur Form der neugriechischen Klagelieder (Moirologien). Speyer a. Rh., Pilger-Druckerei. 71 S. 8°. (München, Phil. Diss. v. 15. Aug. 1938.)
Jordan, E., The Aesthetic Object: An Introduction to the Philosophy of Value. Bloomington, Indiana, Principia Press. Inc. 1937. 275 S. 15 s.
Kainz, Friedrich, A. W. Schlegel u. die deutsche Sprache. In: Dichtung u. Volkstum. Euphorion N. F., Bd. 39, S. 261—281.
Kaltwasser, Karl, Vom tätigen Wort. Eine Rede. Kassel, Bärenreiter-Verl. 15 S. 8°. 0.90 M.
Lee, H. N., Perception and Aesthetic Value. N. Y., Prentice-Hall. XII, 271 S.
Pfister, Karl, Das Prinzip der Gedichtanordnung in Schillers Musenalmanachen 1796/1800. Luzern, Unionsdr. 144 S. 8°. (Bern, Phil. I. Sekt. Diss.)
Révész, Geza, Die Formenwelt des Tastsinnes. Bd. 1. Grundlegung der Haptik u. die Blindenpsychologie. Mit 52 Abb. XII, 291 S. Bd. 2. Formästhetik u. Plastik der Blinden. Mit 115 Abb. X, 293 S. Haag, Nijhoff. 4°. Zus. Fl. 9.80.
Rister, Herbert, Die Sprache M. M. Cheraskovs. Ein Beitrag zur Gesch. der russ. Literatursprache. Berlin, Pfau. VIII, 85 S. 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 4. April 1938.)
Schilling, Kurt, Das Sein des Kunstwerks. Frankfurt a. M., Klostermann. 195 S. gr. 8°. 7.— M.
Stein, Hanno August, Die Gegenstandswelt im Werke Flauberts. 111 S. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 1. Sept. 1938.) 4.— M.
Versepuy, Mario, A la recherche d'une formule lyrique. In: La Revue musicale. 19. Jg., nr. 184, Juni, S. 343—356.

Woodhouse, Helen, Language and Moral Philosophy. In: Mind, N. S. 47, p. 200—213.

4. Das ästhetische Erlebnis

Arnholz, A., Studier i poetik og musikalsk Rytmik. D. 1. Kopenhagen, Levin & Munksgaard. 15.—.

Baesecke, Georg, Luthers deutscher Versbau. In: Beiträge zur Gesch. der deutschen Sprache u. Lit. Bd. 62, H. 1.

Baldovino, Valentino, Genesi e ritmica delle scale musicali. Bologna, F. Bongiovanni. 23 p. 8°. L. 5.—.

Behrens, Helmut, Versuche über die Hörbarkeit von einfachen u. modulierten Tönen unter Berücksichtigung des Persönlichkeitstypus. 41 S. mit Fig. 8°. (Göttingen, Math.-naturwiss. Diss. v. 17. Sept. 1938.) = Untersuchungen zur Psychologie, Philosophie u. Pädagogik. N. F. Bd. 13, H. 4. Göttingen, Calvör. 2.50 M.

Brignoli, Fernando Maria, Temi sul ritmo nella metrica classica. Roma 1937, Ausonia. p. 57. 8°. L. 6.

Brunswik, Egon, und Reiter, Lotte, Eindruckscharaktere schematisierter Gesichter. Mit 4 Abb. In: Zeitschrift für Psychologie. 1. Abt., Bd. 142, S. 67 bis 134.

Buchwald, Heinrich, Wandlungen unseres Schillerbildes. Lpz., Liebisch. 30 S. 8°. 1.40 M.

Engler, Günter, Verdis Anschauung vom Wesen der Oper. Ein Beitrag zur Frage völkischen Musikgefühls. Breslau, Stenzel. 88 S., 1 Notenbl. 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 23. April 1938.)

Harding, Denys W., The Social Background of Taste in Music. In: The Musical Times. 79. Jg., Mai, S. 333—335; Juni, S. 417—419.

Joswig, Horst, Leidenschaft u. Gelassenheit in der Lyrik des 18. Jhs. Von Günther bis Goethe. Berlin, Triltsch u. Huther. 120 S. 8°. (Danzig, Te. H., Phil. Diss. v. 10. April 1937.) = Neue dt. Forschungen. Bd. 204 der Gesamtreihe. 5.25 M.

Kayser, Wolfgang, Vom Rhythmus in deutschen Gedichten. In: Dichtung u. Volkstum. Euphorion N. F., S. 487—510.

Kleinhempel, Erich, Nachdenken — Übung in der Geschmacksbildung. In: Innendekoration. 49. Jg., S. 102—104.

Kleint, Herbert, Versuche über die Wahrnehmung. (Forts.) In: Zeitschrift für Psychologie. 1. Abt., Bd. 142, S. 259—290; Bd. 143, S. 299—316.

Kunze, Horst, Lieblingsbücher von dazumal. Eine Blütenlese aus den erfolgreichsten Büchern v. 1750—1860. Zugleich ein erster Versuch zu einer Gesch. des Lesergeschmacks. Mit 24 Taf. u. 40 Abb. im Text. München, Heimeran. 438 S. 8°. Lw. 8.50 M.

Lacroze, R., La fonction de l'imagination. Paris, Boivin. 160 S. 25 frs.

Lempp, Otto, Über Diplakusis u. musikalisches Falschhören. (Kiel, Med. Diss. v. 11. Juli 1938.) Aus: Der Hals-, Nasen- u. Ohrenarzt. T. 2, Bd. 46, H. 5 u. 6, S. 193—255. 8°.

Linick, Leroy Marion, Der Subjektivismus im Werke Georg Kaisers. Straßburg, Heitz. 166 S. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.) = Sammlung Heitz. Reihe 2, Bd. 4.

Linpinsel, Elsbet, Der Weg zu Hölderlin. Ein Bericht. In: Hochland. 35. Jg., Bd. 2, Juni-Heft, S. 226—236.

Marquardt, Hertha, Die altenglischen Kenningar. Ein Beitrag zur Stilkunde altgermanischer Dichtung. Halle, Niemeyer. Schriften der Königsberger Gelehrten Ges. Geisteswiss. Kl. Jahr 14, H. 3. XVI S., S. 103—340. 4°. (Königsberg, Phil. Hab.-Schr.) 22.— M.

Mersmann, Hans, Musikhören. Potsdam, Bln., Sanssouci-Verl. 294 S. mit Notenbeisp. 4°. 9.50 M.

Messerschmidt, Felix, Das Kirchenlied Luthers. Metrische u. stilist. Stud. Würzburg, Werkbunddr. 79 S. 8°. (Tübingen, Phil. Diss. v. 23. Juli 1937.)

Mies, Paul, Die Bedeutung von Skizzen, Briefen u. Erinnerungen für die stilkundliche Forschung. In: Neues Beethoven-Jahrbuch. 8. Jg., S. 104—145.

Naves, R., Le goût de Voltaire. Paris, Garnier Frères. 75.— frs.

Nußbaumer, Johannes Evangelist, Die Figuren des Gleichklangs bei Euripides. Sarnen, Ehrli. XI, 213 S. 8°. (Freiburg, Schweiz, Phil. Diss.)

Oster, Wilhelm, Struktur-psychologische Untersuchungen über die Leistung des Zeitsinns u. der räumlichen Orientierung. Ein Beitrag zur Jaensch'schen Integrationstypologie. Würzburg, Triltsch. V, 96 S. mit Tab. u. Kurven. 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 10. Dez. 1937.) 3.— M.

Philipps, Gerhard, Die Verschmelzung von modulierten Tönen u. ihre Beziehung zum Persönlichkeitstypus. Stuttgart, Omnitypie-Ges. 61 S. mit Fig. 8°. Maschinenschr. (Göttingen, Math.-naturwiss. Diss. v. 29. Juli 1938.) = Untersuchungen zur Psychologie, Philosophie u. Pädagogik. N. F. Bd. 13, H. 5.

Plagens, Hermann, Carlyles Weg zu Goethe. Bottrop i. W., Postberg. 99 S. 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 16. Febr. 1938.)

Rahm, Johannes, Die Bildbetrachtung im Zusammenhange einer Eignungsuntersuchung. (Leipzig, Phil. Diss. v. 9. Nov. 1936.) Aus: Zeitschr. für angewandte Psychologie u. Charakterkunde. Bd. 53, H. 5 u. 6, S. 334—366.

Raysor, Th. M., Intervals of time and their effect upon dramatic values in Shakespeare's tragedies. In: The Journal of English and Germanic philology, Bd. 37, H. 1, Jan.

Rosenau, Friedhelm, Gesetzmäßigkeiten des Farbensehens bei streng monochromatischer Beleuchtung. In: Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. 100, S. 22—67.

Sartre, J.-P., Structure intentionelle de l'image. In: Revue de Métaphysique et de Morale, 45. Jg., S. 543—609.

Sayler, Mathilde, Die Entwicklung des Symbolismus in Henrik Ibsens Gesellschaftsstücken. Tübingen, Bölzle. 107 S. 8°. (Tübingen, Phil. Diss. v. 19. Aug. 1937.)

Schaeder, Hans Heinrich, Goethes Erlebnis des Ostens. Lpz. Hinrichs. 181 S. gr. 8°. 4.—; Lw. 5.50 M.

Schmidt, Richard Franz, Musikhören u. Musikverstehen. Leipzig, Ahrens. 123 S. kl. 8°. 2.— M.

Schneider, Friedrich, Der deutsche Weg zu Dante. Mit 4 Taf. Beil. Weimar 1937, Böhlau. 26 S. gr. 8°. = Schriften der dt. Danteges. H. 2. 1.35 M.

Seashore, C. E., Psychology of music. London, McGraw-Hill. 24/—.

Sterzinger, O. H., Grundlinien der Kunstpsychologie. Bd. 1. Die Sinnenwelt. Graz, Wien, Lpz., Leykam. XIV, 279 S. 29 Taf. 6 Bild. 8.50 M.

Stevens, S. S., und Davis, H., Hearing, its psychology and philosophy. New York, Wiley. 4.50.

Stützner, geb. Angelbeck, Ruth, Über das Zählen rhythmischer Folgen von Sinneseindrücken. Zeulenroda, Sporn. 29 S. 8°. (Jena, Med. Diss. v. 9. Juli 1938.)

Syldath, Franz, Typologische Verschiedenheiten in der Wahrnehmung. Lpz., Akad. Verlagsges. (Danzig, Te. H., Diss. v. 23. März 1938.) Aus: Archiv f. die gesamte Psychologie, Bd. 101, S. 395—432 mit Fig. 8°.

Tamerle, Engelbert, Der lateinische Vers, ein akzentuierender Vers. T. 2, S. 131—344. Innsbruck, Selbstverlag. gr. 8°. 12.— M.

Viebrock, Helmut, Erlebnis u. Gestaltung des Schönen in der Dichtung v. Wordsworth (1798—1808). Marburg, Bauer. VIII, 67 S. 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 4. Jan. 1938.)

van der Waals, H. G., und Roelofs, C. Otto, Veränderung der optischen Lokalisation bei optokinetischer Reizung durch Bewegung um die sagittale Achse. In: Zeitschrift für Psychologie. 1.Abt., Bd. 142, S. 200—232.

Wehrli, René, Eichendorffs Erlebnis u. Gestaltung der Sinnenwelt. Teildruck. 72 S. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.) = Wege zur Dichtung. Bd. 32. Frauenfeld, Lpz., Huber. 279 S. gr. 8°. 5.70 M.

Weinreich, Otto, Phöbus, Aurora, Kalender u. Uhr. Über eine Doppelform der epischen Zeitbestimmung in der Erzählkunst der Antike u. Neuzeit. Stuttgart 1937, Kohlhammer. 42 S. gr. 8°. 2.— M.

Wellek, Albert, Das absolute Gehör und seine Typen. Mit 29 Abb. Lpz., J. A. Barth. VIII, 367 S. 8°. = Zeitschrift für angewandte Psychologie u. Charakterkunde, Beihefte 83. 16.— M.

Wildhagen, Kurt, Wahrnehmung als dynamischer Prozeß. Lpz., J. A. Barth. (Hamburg, Phil. Diss. v. 28. Sept. 1937.) Aus: Zeitschrift für Psychologie. Bd. 141, H. 3—6, S. 241—282 mit Abb. 8°.

5. Natur und Kunst

Ammann, Hermann, Sprache u. Wirklichkeit. In: Blätter für deutsche Philosophie. 12. Bd., H. 3, S. 229—252.

Brinkmann, Donald, Natur u. Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes. Zürich u. Lpz., Rascher. 167 S. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Hab.-Schr.) Im Buchh. 3.— M.

Buck, Eva, Cleopatra, eine Charakterdeutung. Zur Interpretation von Shakespeares „Anthony and Cleopatra". In: Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 74 (N. F. Bd. 15), S. 101—122.

Burbiel, Erich, Die Kunst der Charakterdarstellung in John Galsworthys „Forsyte Saga". Borna-Lpz., Noske. 67 S. 8°. (Königsberg, Phil. Diss. v. 21. Dez. 1937.)

Damian, Erwin, Rilkes Gestaltung der Landschaft. In: Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 2, S. 152—167 u. H. 3, S. 214—236.

Danckert, Werner, Bruckner u. das Natursymbol. In: Die Musik. 30. Jg., H. 5, Febr., S. 306—309.

Demuth, Helmut, Pio Baroja: das Weltbild in seinen Werken. Hagen. 121 S. 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 10. Dez. 1937.)

Deubel, Werner, Vom Wirklichkeitsgehalt der Dichtung. In: Rhythmus. 16. Jg., H. 10, S. 217—222.

Fiensch, Günther, Die Darstellung der Bewegung in der Historienmalerei der italienischen Renaissance. Quakenbrück, Trute. III, 36 S. 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 3. Sept. 1937.)

Flitner, Wilhelm, Sinn und Tat in „Wilhelm Meisters Wanderjahren". Versuch einer neuen Deutung. In: Die Erziehung, 13. Jg., S. 244—266.

Flüggen, Hans, Traktat über Kunst u. Photographie. München, Callwey. 35 S., 4 Bl. Abb. 8°. 0.80 M.

Ganzer-Gottschewski, Lydia, Das deutsche Frauenantlitz. Bildnisse aus allen Jahrhunderten deutschen Lebens. München u. Bln., J. F. Lehmann. 126 S. gr. 8°. 2.80 M.

Gislason, Jón, Die Naturschilderungen u. Naturgleichnisse in Vergils Aeneis. Emsdetten, Lechte. V, 100 S. 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 2. Dez. 1937.)

Groß, Edith, Der bildliche Ausdruck in Hebbels Dichtung. Würzburg, Mayr. 105 S. 8°. (München, Phil. Diss. v. 14. Jan. 1938.)

Haasler, Gerhard, Die Darstellung der Frau bei George Gissing. Greifswald, Adler. 103 S. 8°. (Greifswald, Phil. Diss. v. 18. März 1938.)

Hankamer, Paul, Die Menschenwelt in Stifters Werk. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch. 16. Jg., H. 1, S. 95—125.

Hartlaub, G. F., Allegorie als Traum u. als Leben. Zu Otto Georg von Simson, „Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens", Straßburg 1936. In: Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 3, S. 263—267.

Hauser, Sylva, Die Entwicklung der Landschaftsschau in der engl. Reiseliteratur vom Anfange des 18. bis ungefähr zur Mitte des 19. Jhs. Thayngen, Augustin. 123 S. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)

Heering, Hans, Idee u. Wirklichkeit bei Hanns Johst. Berlin, Junker u. Dünnhaupt, 79 S. 8°. (Münster, Phil. u. naturwiss. Diss. v. 18. Juni 1938.) = Neue dt. Forschungen. Bd. 180 der Gesamtreihe. 3.50 M.

Hultsch, Paul, Der Orient in der deutschen Barockliteratur. Lengerich i. W., Handelsdr. 99 S. 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 8. Aug. 1938.)

Huscher, Herbert, Die englische Naturdichtung im Lichte der vergleichenden Literaturbetrachtung u. der jüngsten Kritik. In: Anglia. Bd. 62 (N. F. Bd. 50), S. 138—172.

Jeans, Sir James, Die Musik u. ihre physikalischen Grundlagen. Aus dem Engl. von G. Kilpper. Stuttgart, Dt. Verlagsanstalt. 291 S. Geb. 6.75 M.

Krieger, Erhard, Natur u. Landschaft in der deutschen Musik. In: Zeitschrift für Musik. 105. Jg., H. 3, März, S. 248—250.

Luithlen, Gerda, Der Realismus des „Robinson Crusoe". Bochum-Langendreer, Pöppinghaus. 93 S. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 26. April 1938.)

Manacorda, Guido, Welt u. Darstellung der italienischen Kunst des 19. u. 20. Jhs. Vortr. Berlin, Wessobrunner Verl. 43 S. mit Abb. gr. 8°. 6.— M.

Martini, Fritz, Dichtung u. Wirklichkeit bei Oswald von Wolkenstein. In: Dichtung und Volkstum. Euphorion N. F., Bd. 39, S. 390—411.

Messerschmidt-Schulz, Johanne, Zur Darstellung der Landschaft in der deutschen Dichtung des ausgehenden Mittelalters. Vorstellungsweise u. Ausdrucksform. Breslau, Priebatsch. 119 S. 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 26. April 1938.) = Sprache u. Kultur der german. u. roman. Völker. B, Bd. 28. 5.— M.
Oppo, Cipriano Efisio, Forme e colori nel mondo. Lanciano, R. Carabba. 348 p. 8°. L. 15.—.
Reclam, Ernst Heinrich, Die Gestalt des Paracelsus in der Dichtung. Studien zu Kolbenheyers Trilogie. Leipzig, Reclam. 106 S. 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 24. Febr. 1938.) 2.50 M.
Schneider, Ludwig, Die Naturdichtung des deutschen Minnesangs. Berlin, Junker u. Dünnhaupt. 114 S. 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 15. Febr. 1938.) = Neue dt. Forschungen. Bd. 175 der Gesamtreihe. 5.— M.
Scholz, Heinrich, Natürliche Sprachen u. Kunstsprachen. Vortrag. In: Blätter für deutsche Philosophie. 12. Bd., H. 3, S. 253—281.
Schultze-Naumburg, Paul, Bildmäßige Photographie. Mit 60 Bildbeisp. München, Bruckmann. 39 S., 19 Bl. Abb. 8°. 3.80 M.; Lw. 4.80 M.
Spoerri, Theophil, Die Formwerdung des Menschen. Die Deutung des dichterischen Kunstwerks als Schlüssel zur menschlichen Wirklichkeit. Berlin, Furche-Verlag. 247 S. 8°. 4.40 M.; Lw. 5.40 M.
Stahl, Annelise, Die Schilderung des Sterbens im französischen Roman des 19. Jhs. 90 S. 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 10. Okt. 1938.)

## II. Allgemeine Kunstwissenschaft

### 1. Das künstlerische Schaffen

#### a) Prinzipien des Schaffens

Bahle, Julius, Arbeitstypus und Inspirationstypus im Schaffen der Komponisten. In: Zeitschrift für Psychologie. 1. Abt., Bd. 142, S. 313—322.
Denecke, Heinz Ludwig, Die Kompositionslehre Hugo Riemanns, hist. u. syst. dargestellt. Quakenbrück, Kleinert. VIII, 99 S. 8°. (Kiel, Phil. Diss. v. 14. Dez. 1937.)
Fidder, Erich, Von der Form Roger van der Weydens. Köslin, Hendess. 133 S., 13 Taf. gr. 8°. (Königsberg, Phil. Diss.) Lw. 6.80 M.
Gurland, Ingeborg, Das Gestaltungsgesetz von Shakespeares „König Lear". Versuch einer Deutung. Würzburg, Triltsch. 99 S. 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 10. Sept. 1938.)
Harnisch, Käthe, Deutsche Malererzählungen. Die Art des Sehens bei Heinse, Tieck, Hoffmann, Stifter u. Keller. Berlin, Triltsch u. Huther. 106 S., 6 Bl. Abb. 8°. (München, Phil. Diss. v. 21. März 1938.) = Neue dt. Forschungen. Bd. 179 der Gesamtreihe. 5.20 M.
Heberle, Johannes Arnoldus, Hugo von Hofmannsthal. Beobachtungen über seinen Stil. Enschede 1937, van der Loeff. 154 S.; 1 Bl. Stellingen. gr. 8°. (Amsterdam, Fac. der Letteren en Wijsbegeerte Diss.)
Heinitz, Wilhelm, Die Erforschung rassischer Merkmale aus der Volksmusik. Hamburg, Hansischer Gildenverl. 22 S. gr. 8°. 1.20 M.
Heuer, Hermann, Shakespeare u. Plutarch. Studien zu Wertwelt u. Lebensgefühl im Coriolanus. In: Anglia. Bd. 62 (N. F. Bd. 50), S. 321—346.
Hurst, Hilda, Ironischer u. sentimentaler Realismus bei Thackeray. Hamburg, Friederichsen u. de Gruyter. 118 S. gr. 8°. (Diss.) = Britannica 16. 4.— M.
Jelken, Ernst, Die Dichtung des deutschen Arbeiters. Erscheinung u. Gestalt. Jena, Frommann. VIII, 86 S. gr. 8°. = Jenaer germanist. Forschungen. Bd. 32. 3.—.
Kaiser, Konrad, Gestaltungsprinzipien der deutschen Malerei vor 1500. Dresden, Dittert. 167 S., 30 Taf. 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 26. Nov. 1937.)
Klein, Johannes, Die Fügung der Motive in Rilkes „Duineser Elegien". In: Dichtung u. Volkstum. Euphorion N. F., Bd. 39, S. 298—314.
Kommerell, Max, Faust Zweiter Teil. Zum Verständnis der Form. In: Corona. 7. Jahr (1937), H. 2, S. 207—232, u. H. 3, S. 366—395.
Körner, J., Wortkunst ohne Namen. Übungstexte zur Gehalt-, Motiv- u. Formenanalyse. Prag 1937, Academia. 148 S.
Krüger, Anna, Stilgeschichtliche Untersuchungen zu Ottokars österreichischer Reimchronik. Lpz., Akad. Verlagsges. IV, 112 S. gr. 8°. (Teildruck: Berlin, Phil. Diss. 1936.) = Palaestra. 215. 8.80 M.

Kulke, Erich, Die Gestaltungskräfte im bäuerlichen Handwerk. In: Nationalsozialistische Monatshefte. 9. Jg., H. 101, Aug., S. 699—709.
Künstler, Gustav, Der dramatische Aufbau von Shakespeares „Hamlet“. In: Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 1, S. 46—68.
Lagrange, M.-J., Le réalisme et le symbolisme de Dante. Paris, J. Gabalda. 26 p. Aus: Revue biblique, oct. 1937.
Leonhardt, Jolande, Gehalt u. Form der erzählenden Prosaschriften Melchior Meyrs. Würzburg, Mayr. 89 S. 8⁰. (Breslau, Phil. Diss. v. 3. Okt. 1938.)
Lepiorz, Gerhard, Themen u. Ausdrucksformen des spanischen Symbolismus. Düsseldorf, Nolte. IX, 93 S. 8⁰. (Tübingen, Phil. Diss. v. 1. Juni 1938.) 2.80 M.
Lindig, Horst, Der Prosastil Ludwig Tiecks. Lpz., Schnurpfeil u. Steinmetz. 139 S. 8⁰. (Lpz., Phil. Diss. v. 27. Juni 1938.)
Lorenz, Rolf, Bernard Shaws Auseinandersetzung mit der Tragik des Daseins. Essen, Eßmann. IV, 61 S. 8⁰. (Marburg, Phil. Diss. v. 26. Okt. 1937.)
Michel, Wilhelm, Die Quelle des Schöpferischen. In: Innendekoration. 49. Jg., S. 213—216.
Nell, Hedwig, Die gestaltenden Kräfte in der neuen deutschen Tierdichtung. Würzburg, Mayr. 108 S. 8⁰. (München, Phil. Diss. v. 27. Dez. 1937.)
Nußberger, Max, Zur Stilentwicklung F. Hodlers. In: Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 2, S. 168—171.
Pankalla, Gerhard, Karl Wilhelm Contessa und E. T. A. Hoffmann. Motiv- u. Formbeziehungen im Werk zweier Romantiker. Würzburg, Triltsch. 76 S. 8⁰. (Breslau, Phil. Diss. v. 27. Juli 1938.) 3.— M.
Pedroni, Arturo, Armonia. Vol. I. Milano 1937, G. De Vecchi. 4⁰. p. 174.
Pongs, Hermann, Rheinische Stammesseele in der Dichtung der Gegenwart. In: Dichtung u. Volkstum. N. F. von Euphorion. 39. Bd., H. 1, S. 85—127.
Reitz, Hellmuth, Impressionistische u. expressionistische Stilmittel bei Arthur Rimbaud. Marquartstein i. Chiemgau, Hohenhaus. 68 S. 8⁰. (München, Phil. Diss. v. 23. Dez. 1937.)
Rodenfels, Herbert, Johann Elias Schlegels Lustspiele mit besonderer Berücksichtigung ihrer formalen Gestaltung. Breslau, N.S.-Druckerei. 77 S. 8⁰. (Breslau, Phil. Diss. v. 28. Febr. 1938.)
Ruhm, Oskar, Ariosts Rasender Roland. Form u. Aufbau. Würzburg, Triltsch. 170 S. 8⁰. (Bonn, Phil. Diss. v. 16. Aug. 1938.) 4.80 M.
Schering, Arnold, Zur Erkenntnis Beethovens. Neue Beiträge zur Deutung seiner Werke. Würzburg, Triltsch. 79 S. gr. 8⁰. = Musik u. Geistesgeschichte. Bd. 1. 3.60 M.
Schlötke, Charlotte, Die eigenartige literarische Technik Estauniés. Borna, Noske; Paris, Droz. VI, 145 S. gr. 8⁰. = Leipziger romanist. Studien. 2. H. 7. 8.— M.
Schlusnus, Walter, Die Frage der Polarität u. der Einheit im Werk Hermann Stehrs. III, 65 S. 8⁰. (Königsberg, Phil. Diss. v. 27. Mai 1938.)
Schmidt, Leopold, Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele. Emsdetten, Lechte. 125 S. gr. 8⁰. = Die Schaubühne. Bd. 20. 4.80 M.
Schmidt, Reinhard, Die Übergangstechnik in den Metamorphosen des Ovid. Zeulenroda, Sporn. 107 S. 8⁰. (Breslau, Phil. Diss. v. 18. Febr. 1938.)
Schulz, Heinz-Günther, Zur Phänomenologie des musikalischen Impressionismus, insbesondere des impressionistischen Klavierstils. Ein Beitrag zur musikalischen Stilforschung. Würzburg, Triltsch. 105 S. 8⁰. (Würzburg, Phil. Diss. v. 8. Febr. 1938.) = Literarhist.-musikwiss. Abhandl. Bd. 3. 4.— M.
Schünemann, Georg, Beethovens Studien zur Instrumentation. In: Neues Beethoven-Jahrbuch. 8. Jg., S. 146—161.
Schweitzer, Alfred, Die Darstellungskunst in A. de Vignys historischem Roman Cinq-Mars. Emsdetten, Lechte. IX, 73 S. mit Abb. 8⁰. (Münster, Phil. Diss. v. 7. Jan. 1938.)
Seckel, Dietrich, Hölderlins Raumgestaltung. In: Dichtung u. Volkstum. Euphorion N. F., S. 469—486.
Töwe, Christian, Was heißt Stilentwicklung? In: Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 32, H. 4, S. 289—297.
Wackernagel, Martin, Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben u. Auftraggeber, Werkstatt u. Kunstmarkt. Lpz., E. A. Seemann. 387 S. 4⁰. 12.—; Lw. 16.— M.

Wandel, Christiane, Die typische Menschendarstellung in Th. Fontanes Erzählungen. 132 S. 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 26. Okt. 1938.)
Wehrli, Lisa, Welt, Mensch u. Stil im Werke Georges Duhamels. Wädenswil 1937, Villiger. 85 S. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)
Wettstein, Annemarie, Die Wertwelt des Dichters Jakob Schaffner. Dargestellt an seinem Leben u. Werk. Würzburg, Triltsch. XI, 73 S. 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 30. Sept. 1938.) 3.— M.
Wissel, Hildegard, Studien zum Problem der Spannung in der deutschen Klassik. Eine Untersuchung in pädagogischer Absicht. Weende-Göttingen, Pieper. IV, 96 S. 8°. (Göttingen, Phil. Diss. v. 30. Sept. 1937.)
Zaeske, Käthe, Der Stil Marcel Prousts. Emsdetten, Lechte. 83 S. 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 3. Febr. 1938.)

b) Künstlerpersönlichkeiten

Ackerknecht, Erwin, Franz Nabl. Der Weg eines deutschen Dichters. Bremen, Schünemann. 94 S. 8°. Pp. 2.—.
Adami, Mrs. M. W., Fanny Keats. New Haven, Conn., Yale. 3.—.
Alfero, Giovanni A., Gabriele D'Annunzio. Gedächtnisrede. Genua. 15 p. 8°.
Arens, Hans, Karl Heinrich Waggerl. Der Mensch u. der Dichter. Halle, Werkstätten. 45 S. gr. 8°.
Arvin, N., Whitman. New York, Macmillan. 2.75.
Aschenbrenner, Michael, Iwan Schmeljow. Leben u. Schaffen des großen russischen Schriftstellers. Königsberg u. Berlin, Osteuropa-Verlag. III, 161 S. 8°. (Königsberg, Phil. Diss. v. 14. Okt. 1937.) = Schriften der Albertus-Universität, Geisteswiss. Reihe. Bd. 9.
Baccolo, Luigi, Luigi Pirandello. Con una lettera di Arturo Farinelli. Genova 1937, E. Degli Orfini. p. 199. 8°. L. 10.
Bachfeld, Hanns Ludwig, Adalbert Stifter in seinen Briefen. Frankfurt a. M., Diesterweg. 119 S. 8°. (Frankfurt, Phil. Diss. v. 5. Nov. 1937.) = Frankfurter Quellen u. Forschungen zur german. u. roman. Philologie. H. 19. 3.20 M.
Bäumer, Gertrud, Wolfram von Eschenbach. Stuttgart, Cotta. 97 S. 8°. Pp. 1.50 M.
Baresel, Alfred, Guiseppe Verdi. Leben u. Werk. 77 S. m. Abb., 2 Bl. Abb. kl. 8°. = Breitkopf u. Härtels kleine Musikerbiogr. Pp. 1.— M.
Baresel, Alfred, Joseph Haydn. Leben u. Werk. 78 S., 2 Bl. Abb. kl. 8°. = Breitkopf u. Härtels kleine Musikerbiogr. Pp. 1.— M.
Benesch, Otto, Der Maler Albrecht Altdorfer. Mit 107 Abb. u. 2 Farbentafeln. Wien, Schroll. 54 S., 52 Bl. Abb. 4°. 5. —M.; Lw. 6.50 M.
Berger, Willi, Jakob Grimm u. seine völkische Gedankenwelt. Offenbach a. M., Kleinsorge. 229 S. 8°. (Frankfurt, Phil. Diss. v. 4. Okt. 1937.)
Besch, Hans, Johann Sebastian Bach, Frömmigkeit u. Glaube. Gütersloh, Bertelsmann. Bd. 1. Deutung u. Wirklichkeit. Das Bild Bachs im Wandel der deutschen Kirchen- u. Geistesgesch. XI, 314 S. 10.— M.; Lw. 12.— M.
Böhm, Hans, Goethe. Grundzüge seines Lebens u. Werkes. Mit 4 Bildern. Berlin, de Gruyter. 168 S. 8°. 4.80 M.
Bohner, Theodor, Freundschaft mit Gustav Frenssen. Erlebnisse u. Briefe. Berlin, Frundsberg-Verl. 92 S. 8°. Pp. 2.20 M.
Bory, Robert, Richard Wagner. Sein Leben u. sein Werk in Bildern. Frauenfeld u. Lpz., Huber. 249 S. 18.— M.
Brachmann, Wilhelm, Novalis, Kleist, Hölderlin. Eine religionsphilosophische Studie. In: Nationalsozialistische Monatshefte. 9. Jg., H. 102, Sept., S. 757—775.
Brand, Erna, Max Reger im Elternhaus. München, A. Langen u. G. Müller. 106 S. 2.80 M.
Brasol, B., Oscar Wilde, the man, the artist. London, Williams and N. 432 S. 16.— sh.
Brahms, Johannes, Das Vaterhaus. Briefe an seinen Vater Johann Jakob Brahms u. an seine Stiefmutter Karoline. (Heimatbekenntnis in Briefen an seine Hamburger Verwandten. Auszug.) Hamburg, Genzsch u. Heyse. 14 S. 4°. = Imprimatur. Bd. 7, Beilage.
Bruers, Antonio, Roma nel pensiero di Gabriele d'Annunzio. Rom. 21 S. 8°. L. 2.—.

Bruford, W. H., Goethe in England. In: Geist der Zeit. 16. Jg., Dez., S. 805—814.
Burckhardt, Max, Jacob Burckhardt u. Friedrich Theodor Vischer. Zwei Briefe mitgeteilt. In: Corona, 7. Jahr, Jan.-Heft, S. 680—683.
Campbell, O. J., and others, Great English writers. 2 vol. New York, Crofts. 6.—.
Capasso, Aldo, Leopardi 1937. Genua, E. Degli Orfini. 227 p. 8°. L. 10.—.
Ceria, E., S. Giovanni Bosco nella vita e nelle opere. Ill. Turin, Soc. ed. internaz. 120.—.
Chambers, E. K., Samuel Taylor Coleridge. London, Oxford Univ. Press. IX, 373 S. 18.—.
Charpentier, J., Alfred de Musset. Paris, Tallandier. 18.—.
Claudius, Hermann, Matthias Claudius. Stuttgart, Cotta. 94 S. 8°. Pp. 1.50 M.
Clewing, Carl, Carl Michael Bellman, der schwedische Anakreon. Ein Sänger der Lebensfreude. In: Die Musik. 30. Jg., H. 6, März, S. 376—387.
Cooper, M., Georges Bizet. London, Oxford Univ. Press. 7/6.
Cordell, Richard A., W. Somerset Maugham. N. Y., Thomas Nelson. 308 S. $ 2.50.
Crick, Alan John Pitts, Die Persönlichkeit Johann Christian Günthers. Heidelberg, Fahrer. 136 S. 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 24. Aug. 1938.)
Croce, Benedetto, Michele Marullo Tarcaniota. Le elegie per la patria perduta ed altri suoi carmi. Biografia, testi e traduzioni. Con due ritratti del Marullo. Bari, G. Laterza. 8°. 153 p. L. 12.—. = Biblioteca di cultura moderna. n. 319.
Daspuro, Nicola, Enrico Caruso. Mailand, Sonzogno. 79 S. mit Abb. 8°. L. 2.—.
Dattilo, Vincenzo, Leopardi. Il paesaggio e l'ambiente. Napoli 1937, G. Torella. 8°. p. 47. L. 5.—.
Delmas, M., Georges Bizet (1838—1875). Paris, P. Bossuet. 25.—.
Dippel, Paul Gerhardt, Heinrich Anacker, München, Deutscher Volksverl. 32 S. 8°. 0.50 M.
Drinker Bowen, Catharine von, u. Meck, Barbara von, Geliebte Freundin. Tschaikowskys Leben u. s. Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. Leipzig, Paul List.
Eiserlo, Hans, Heinrich Lersch, ein deutscher Arbeiterdichter. Würzburg, Triltsch. 124 S. 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 29. April 1938.) 3.20 M.; geb. 4.— M.
Falk, B., Turner the painter, his hidden life. London, Hutchinson. 18.—.
Farinelli, Arturo, Voci idilliche nell'anima eroica di Dante. Estratto dagli „Studi su Dante", editi dalla sezione milanese della Società Dantesca Italiana. Vol. IV. Milano, U. Hoepli. XVI, 27 p. 16°.
Favre, Georges, Quelques lettres inédites de Boieldieu. In: La Revue musicale. 19. Jg., nr. 185, Juli/Aug., S. 1—10, u. n. 186, Sept./Nov., S. 103—112.
Flitner, Wilhelm, Reine Tätigkeit. Zur Interpretation eines Grundbegriffs Goethescher Sittenbetrachtung. In: Goethe. N. F. des Jahrbuchs der Goethe-Ges. Bd. 3, S. 144—157.
Floeck, Oswald, Heinrich Federer. Leben u. Werk. Mit 12 Bildtaf. Berlin, Grote. XII, 344 S. 8°. 10.—.
Franzero, Carlo Maria, Vita di Oscar Wilde. Firenze, G. C. Sansoni. 274 p. mit Bild u. 2 Taf. L. 18.—.
Frenzel, Herbert A., Eberhard Wolfgang Möller. München, Deutscher Volksverlag. 31 S., 1 Taf. 8°. 0.50 M.
Fripp, Edgar J., Shakespeare. Man and Artist. 2 Vols. Oxford, University Press. 919 p. 38 s.
Gaastra, S. A. M., Das Problem der Ethik in Hölderlins Weltanschauung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch. 16. Jg., H. 3, S. 353—375.
Gabathuler, Mathäus, Hellenistische Epigramme auf Dichter. Borna-Leipzig, Noske. X, 112 S. 8°. (Basel, Phil.-hist. Diss.)
Gamper, Gustav, Fritz Widmann, s. Persönlichkeit u. sein Künstlertum. Mit 12 Taf. Zürich, Kunstges. 31 S. 4°. Fr. 4.—.
Briefwechsel zwischen Stefan George u. Hugo von Hofmannsthal. Berlin, Bondi. 262 S. 8°. Lw. 9.50 M.

Glunz, Hans H., Shakespeare u. Morus. Bochum, Pöppinghaus. IX, 267 S. gr. 8°. = Kölner Anglistische Arbeiten. 32. 6.— M.

Gottmann, Eugen, Viktor Hehns Goethebild. Köln, Orthen. 117 S. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 5. März 1938.)

Götz, Karl-August, Henry von Heiselers Wandlung. Die Läuterung eines auslandsdeutschen Dichters. In: Volk im Werden. Jg. 6, H. 5, S. 212—221.

Greiner, Wilhelm, Otto Ludwig. Ein deutsches Dichterleben. Weimar, Böhlau. 196 S., 5 Taf. 8°. 3.60 M.

Grierson, Sir H., Sir Walter Scott. London, Constable. 18/—.

Griese, Friedrich, Fritz Reuter. Stuttgart, Cotta. 89 S. 8°. = Die Dichter der Deutschen. Pp. 1.50 M.

Griffin, W. H., und Minchen, H. Chr., The life of Robert Browning. London, Methuen. 7/6.

Grimm, Heinrich, Ulrichs von Hutten Lehrjahre an der Universität Frankfurt (Oder) u. seine Jugenddichtungen. Ein quellenkrit. Beitrag zur Jugendgeschichte des Verfechters dter. Freiheit. Frankfurt a. d. O. u. Bln., Trowitzsch. 192 S. m. Abb. 4°. Hlw. 6.50 M.

Grylls, R. G., Mary Shelley, a biography. Oxford, Univ. Press. XVI, 345 S., 7 Taf. 18.— s.

Günther, Carl, Hugo Marti. Mensch u. Dichter. Bern, Francke. 169 S., 2 Taf. kl. 8°. Lw. 3.50 M.

Hackett, J. P., Shaw: George versus Bernard. London 1937, Sheed and Ward. VIII, 216 S. 6 s.

Hahn, Carl Josef, Adalbert Stifter. Religiöses Bewußtsein u. dichterisches Werk. Halle, Akad. Verl. 234 S. gr. 8°. 5.20 M.

Haupt, Gunther, Der Empörer. Das Leben Heinrich von Kleists. Berlin, Haude u. Spener. 277 S. 8°. 4.50.

Heinse, Wilhelm, geb. 15. Febr. 1746 in Langewiesen, gest. 22. Juni 1803 in Aschaffenburg. Gedanken u. Betrachtungen aus seinen Tagebüchern. Ges. der Bücherfreunde zu Hamburg, 1937. 4 Bl. 4°. Aus: Imprimatur. Bd. 7.

Henderson, K., Burns by himself. London, Methuen. 12/6.

Hoérée, Arthur, Albert Roussel. Paris, Rieder. 145 S.

Höfer, Conrad, Wilhelm Schäfer. Bibliographie. Dem Dichter zum 20. Jan. 1938 gewidmet. Privatdruck. Berlin, Saladruck. 173 S., 1 Taf., 12 Beil. 4°.

Hohlbaum, Robert, Grillparzer. Stuttgart, Cotta. 94 S. 8°. Pp. 1.50 M.

Holthusen, Hans Egon, Thornton Wilder. In: Hochland. 35. Jg., Bd. 2, Juni-Heft, S. 194—209.

Hooker, K. W., The fortunes of Victor Hugo in England. New York, Columbia Univ. Press. 2.75.

Hoppe, Alfred, Die Staatsauffassung Heinrich von Kleists. Bonn, Univ. Buchdr. 83 S. 8°. (Bonn, Phil. Diss.) 2.80 M.

Imendörffer, Nora, Johann Georg Hamann u. s. Bücherei. VII, 174 S. 8°. (Königsberg, Phil. Diss. v. 30. Sept. 1938.) = Schriften der Albertus-Univ. Geisteswiss. Reihe. Bd. 20.

Jensen, Harro, Die menschliche u. dichterische Entwicklung Alexander Popes. In: Anglia. Bd. 62 (N. F. 50), S. 373—409.

Jenssen, Christian, Wilhelm von Scholz, der Erzähler u. Lyriker. In: Geist der Zeit. 16. Jg., S. 176 ff.

Lemcke, Heinrich, Walter Flex. Ein Lebensbild. Aus: Mitteldt. National-Zeitung. März 1938. 15 S.

Lennartz, Franz, Die Dichter unserer Zeit. 275 Einzeldarstellungen zur dt. Dichtung der Ggwt. Stuttgart, Kröner. VI, 327 S. kl. 8°. = Kröners Taschenausgabe. Bd. 151. Lw. 3.25 M.

Leyh, Georg, Vier Briefe Jacob Burckhardts an Friedrich Theodor Vischer. Herausgegeben u. eingeleitet. In: Corona. 7. Jahr (1937), Heft 4, S. 485—509.

Linden, Walter, Im Ringen um ein neues Goethebild. In: Goethe. N. F. des Jahrbuchs der Goethe-Ges. Bd. 3, S. 158—180.

Lote, G., La vie et l'œuvre de François Rabelais. Paris, E. Droz. 100.—.

Lucas, R. M., Shakespeare's vital secret. Rydal Pr., Keighley, Yorks., Wandsworth & Co. 7/6.

Kirsch, Edgar, Hans Grimm u. der nordische Mensch. München, Albert Langen. 115 S. 8°. 1.80 M.

Knapp, Fritz, Leonardo da Vinci. Mit 102 Abb. Bielefeld u. Lpz., Velhagen u. Klasing. 122 S. 4°. = Künstler-Monographien. Bd. 33. Lw. 4.80 M.

Kraemer, Wilhelm, Max Dauthendey, Mensch u. Werk. Düsseldorf, Nolte. 80 S. 8°. (Gießen, Phil. Diss. v. 12. Jan. 1938.)

Kükelhahn, Kurt, Das Weltbild Paul Ernsts. Dresden, Dittert. 184 S. 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 19. Mai 1938.) 3.— M.

Kunz, Willi, Goethe u. das Politische. Mit bes. Berücks. seines Verhältnisses zum friderizian. Staat. Limburg a. d. L., Vereinsdr. 79 S. 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 9. April 1938.) 2.40 M.

Leuchter, Heinz W., Hans-Jürgen Nierentz. München, Deutscher Volksverl. 32 S. 8°. 0.50 M.

Loerke, Oskar, Anton Bruckner. Ein Charakterbild. Berlin, S. Fischer Verl. 292 S. 8°. 3.50 M.

Lutze, Eberhard, Veit Stoß. Berlin, Dter. Kunstverl. 47 S., 72 S. Abb. 4°. Lw. 5.— M.

Maaß, Edgar, Lessing. Stuttgart, Cotta. 95 S. 8°. Pp. 1.50 M.

Manacorda, Guido, Dante. Ein Lebensbild. Wessobrunner Verlag. 42 S., Rede in der Kaiser-Wilh.-Ges., Dahlem.

Margenburg, Edith, Goethe in Frankreich. In: Geist der Zeit. 16. Jg., S. 9 ff.

Marjarum, E. W., Byron as skeptic and believer. Princeton, N. Y. = Princeton studies in Eng. 2.—.

Mazzucchelli, Mario, Andrea Chénier. Mailand, Corbaccio. 263 p. mit Abb. 8°. L. 15.—.

Mélia, J., Ce que pensait Stendhal. Paris, Mercure de France. 15. —frs.

Mesnil, J., Botticelli. Paris, A. Michel. 200.—.

Michelmann, Emil, Johannes Brahms u. die Kritik. Eine lustige Erinnerung. Göttingen, Tageblatt. 7 S. kl. 8°.

Miegel, Agnes, Werden u. Werk. Leipzig, Eichblatt. 216 S., 4 Taf. 8°. Enthält S. 5 bis 22: Agnes Miegel, Durch Dichtung zum Dichten; S. 23 bis 207: Karl Plenzat, Das Werk Agnes Miegels. 2.40 M.

Montella, Iris, L'esprit religieux dans Racine. Portici, Bodoniana. p. 47. 8°.

Mormino, Giuseppe, Alfredo Panzini nelle opere e nella vita. Roma, Albrighi, Segati e. C. 16°. 201 p. L. 10.—.

Moschino, Ettore, Gabriele d'Annunzio nella vita e nella leggenda. Napoli, G. Rispoli. 236 p. 16°. L. 12.—.

Mundula, Mercede, La moglie di Verdi, Giuseppina Strepponi. Mit 12 Abb. Mailand, Trèves. 321 p. 16°. L. 15.—.

Nadler, Josef, Adalbert Stifter. Gemeinschaft u. Persönlichkeit. In: Corona. 7. Jahr (1937), S. 7—29.

Naef, Karl, Hugo von Hofmannsthals Wesen u. Werk. Mit einer Hofmannsthalbibliographie. Zürich u. Lpz., Niehans. 427 S. gr. 8°. 7.70 M.

Nardi, Piero, Antonio Fogazzaro. Mailand-Verona, A. Mondadori. II, 722 p. mit 25 Taf. 8°. L. 30.—.

Neilson, K. B., Filippino Lippi. Cambridge, Mass., Harvard. 7.50.

Neugebauer, Paul, Ernst von Wildenbruch u. seine Beziehungen zu Klein-Oels. Ohlau. 74 S. 8°. Aus: Unser Schlesien.

Nowottnick, Georg, Deutsche Künstler. Maler, Bildhauer, Musiker u. Dichter in 300 Anekdoten. Neu erzählt. Berlin, Duncker u. Humblot. 248 S. 8°. 4.80 M.

Numsen, Numme, Hermann Claudius. München, Albert Langen, Georg Müller. 95 S. 8°. 2.— M.

Numsen, Numme, Gustav Frenssen. Entfaltung eines Lebens. Stuttgart, Truckenmüller. 107 S. 8°. = Dt. Wesen. 9/10. Pp. 2.—.

Numsen, Numme, Gustav Frenssen. In: Volk u. Rasse, 13. Jg., S. 333—337.

Oppel, Horst, Kierkegaard und Goethe. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch. 16. Jg., H. 1, S. 126—159.

Pailleron, M. L., George Sand; histoire de sa vie. Paris, B. Grasset. 30.— frs.

Peacock, R., Hölderlin. London, Methuen. 10/6.

Piccoli, Valentino, Giacomo Leopardi (1798—1837). Turin, G. B. Paravia 1937. 115 p. 16°. L. 5.

Pitrou, R., Rainer Maria Rilke. Paris, A. Michel. 18.—.

Pitrou, R., Richard von Schaukal, poète autrichien. In: Revue germanique. Bd. 29, 1. Jan.
Rasch, Wolfdietrich, Herder. Sein Leben u. Werk im Umriß. Halle, Niemeyer. VIII, 171 S. 8°. 2.80 M.
Rauschenberger, Walther, Die Dichterin Gerda von Below. Eine Ururenkelin Herders. In: Volk u. Rasse, 13. Jg., S. 139—150.
Rizzoli, Mario, Giacomo Leopardi, uomo e poeta. Milano, Albrighi, Legati e C. IV, 99 p. 8°. L. 6.50.
Rommel, Alfred, Bruno Cicognani. Der Mensch u. der Künstler. Berlin. Junker u. Dünnhaupt. 95 S. 8°. (Leipzig, Phil. Diss.) = Neue dt. Forschungen. Bd. 184 der Gesamtreihe. 4.20 M.
Rüdiger, Karlheinz, Friedrich Hebbel. In: Nationalsozialistische Monatshefte. 9. Jg., H. 99, Juni, S. 526—531.
Russo, Luigi, Gabriele d'Annunzio. Saggi tre. Florenz, G. C. Sansoni. 106 p. 16°. L. 8.—.
Rutz, Hans, Hans Pfitzner. München, Deutscher Volksverlag. 32 S., 1 Taf. 8°.
San Lazzaro, Clementina di, Ina Seidel. Eine Studie. Mit einem Geleitwort von Hans Naumann. Stuttgart, Metzler. XIX, 192 S. 8°. 5.80 M.
Schäfer, Wilhelm, Mein Lebenswerk. Dankrede bei der Verleihung des rheinischen Literaturpreises in Köln am 13. Nov. 1937. München, Langen-Müller. 24 S. kl. 8°.
Scheffler, Karl, Adolph Menzel. Lpz., P. List. 205 S. gr. 8°. Lw. 4.80 M.
Schneider, Ed., Fra Angelico. Paris, Plon. 35.—.
von Scholz, Wilhelm, Erinnerung aus der Ibsen-Zeit. In: Geist der Zeit. 16. Jg., Dez., S. 800—804.
Schröder, Rudolf Alexander, Dichter u. Volk. Vortrag. Hameln, F. Seifert. 36 S. 8°. 1.20 M.
Schütze, Alfred, Rainer Maria Rilke. Ein Wissender des Herzens. Stuttgart, Urachhaus. 123 S. 8°. 3.— M.
Schwarzenbach, James, Der Dichter des zwiespältigen Lebens François Mauriac. Einsiedeln, Köln, Benziger. 330 S. 8°. 4.20 M.
Sparnaay, Hendricus, Hartmann von Aue. Studien zu einer Biographie. Bd. 2. Halle, Niemeyer. 149 S. gr. 8°. 7.— M.
Spee, Hubert, Franz Herwig als Dichter u. Kritiker. Graz, Wächter-Verl. gr. 8°. = Deutsche Quellen u. Studien. Bd. 16. 16.— M.
Sprengler, Joseph, Ferdinand Raimund. In: Hochland. 35. Jg., Bd. 2, Aug.-Heft, S. 371—380.
Stanietz, Walther, Gerhart Hauptmann. Wie ich Werk u. Mensch erlebte. Mit einem unveröff. Gedicht v. G. Hauptmann „Geheimnis". Breslau, Korn. 24 S. 8°. = Die schlesische Reihe. H. 1. 0.60 M.
Stenner, Traude, Rudolf G. Binding. Leben u. Werk. Mit 20 Bildtaf. Potsdam, Rütten & Loening. 198 S. 8°. Lw. 4.80 M.
Stock, Richard Wilhelm, Richard Wagner u. die Stadt der Meistersinger. Nürnberg, Berlin, Ulrich. 229 S. mit Abb. gr. 8°. 6.80 M.
Thalhammer, Hans, Karl Hans Strobl. Lilienfeld, Waldland-Verl. 1937. 23 S. kl. 8°. S. 0.50.
Tenschert, Roland, Christoph Willibald Gluck. Leipzig, Bibliographisches Institut. 40 S. Text, 40 S. Abb. = Meyers Bild-Bändchen. 34. Pp. 0.90 M.
Todini, Maria Isotta, Torquato Tasso nella critica del suo tempo. Rom 1937, Ausonia. 85 p. 8°.
Trombatore, Gaetano, Fogazzaro. Messina, G. Principato. 241 p. 8°. L. 15.
Tsouloukidse, Christine, u. Fürst Michael, Der georgische Dichter Rusthaweli. In: Geist der Zeit. 16. Jg., S. 545 ff.
Turner, W. J., Mozart, the man and his works. New York, Knopf. 4.—.
Unger, Max, Kleine Beethoven-Studien. In: Neues Beethoven-Jahrbuch. 8. Jg., S. 65—83.
Valéry, P., Daumier. Paris, A. Skira. 40.—. = Les trésors de la peinture française.
Viollier, Renée, Jean-Joseph Mouret. In: La Revue musicale. 19. Jg., nr. 185, Juli/Aug., S. 11—22.

Vitense, Karl Otto, Walter von Molo, Das Wesen des Schriftstellers. Neubrandenburg i. Meckl., Feller. VIII, 128 S. 8⁰. (Leipzig, Phil. Diss. v. 30. Juni 1936.)
Vossler, Karl, Mallarmé u. die Seinen. In: Hochland. 35. Jg., Bd. 2, Sept.-Heft, S. 444—452.
Wagemann, Friedrich, Die Religiosität Walthers von der Vogelweide. Gelnhausen, Kalbfleisch. 81 S. 8⁰. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 27. Mai 1938.)
Wagner, Cosima, Briefwechsel mit Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg. Stuttgart, Cotta. XIII, 403 S. 8⁰. Lw. 9.50 M.
Wais, Kurt, Mallarmé. Ein Dichter des Jahrhundert-Endes. München, C. H. Beck. 548 S. 8⁰. 13.50 M.
Wegner, Max, Tilman Riemenschneider, der Mensch, das Werk u. seine Zeit. In: Nationalsozialistische Monatshefte. 9. Jg., H. 99, Juni, S. 514—525.
Wehner, Josef Magnus, Hebbel, Stuttgart, Cotta. 89 S. 8⁰. Pp. 1.50 M.
Weiss, Hansgerhard, Die Schwestern vom Hohenhaus. Die Frauen der Dichter Carl u. Gerhart Hauptmann. Mit 15 Bildtaf. Berlin, G. Weise. 280 S. 8⁰. 6.— M.
Westecker, Wilhelm, Paul Ernst. München, Deutscher Volksverl. 32 S. 8⁰. 0.50 M.
Wiarda, R., Taine et la Hollande. Paris, E. Droz. 50.—.
Gedächtnisreden für Theodor Wiegand. Berlin 1937, Archäolog. Institut des Deutschen Reiches. 31 S. 4⁰.
Wiese, Benno von, Friedrich Rückert. Rede. Erlangen, Palm u. Enke. 19 S. gr. 8⁰. = Erlanger Universitätsreden. 23. 0.80 M.
Wilhelm, Richard, Die Günderode. Dichtung u. Schicksal. Mit zeitgenöss. Bildern u. Briefproben. Frankf. a. M., Societäts-Verl. 165 S. 8⁰. Lw. 3.80 M
Winckler, Josef. Rheinische Dichter-Freundschaft. Ungedr. Briefe Heinrich Lerschs an Josef Winckler. In: Dichtung u. Volkstum. N. F. von Euphorion. 39. Bd., H. 1, S. 127—132.
Wiskott, Ursula, Französische Wesenszüge in Theodor Fontanes Persönlichkeit u. Werk. Leipzig, Akad. Verlagsgesellschaft. 200 S. 8⁰. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Juni 1938.) = Palaestra. H. 213. 12.— M.
Worobiow, Nikolaj, M. K. Ciurlionis, der litauische Maler u. Musiker. Kowno u. Lpz., Pribačis. X, 95 S., 20 Bl. Abb.: gr. 8⁰. 7.50 M.
Wühr, Hans, Veit Stoss. In: Nationalsozialistische Monatshefte. 9. Jg., H. 101, Aug., S. 682—689.
Zavatti, Silvio, Emilio Salgàri, il poeta dell'aventura. Forlì 1937, P. Valbonesi. 16 S. 8⁰. L. 1.—.
Ziccardi, Giovanni, Torquato Tasso (1544—1595). Turin 1937, Paravia. 135 p. 16⁰. L. 5.—.
Zülch, Walter Karl, Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neidhardt. München, Bruckmann. 449 S. mit Abb. 4⁰. Lw. 25.— M.

## 2. Entstehung und Gliederung der Kunst

### a) Anfänge der Kunst

Adama van Scheltema, Frederik, Die deutsche Volkskunst u. ihre Beziehungen zur german. Vorzeit. Mit 194 Abb. Lpz., Bibliograph. Inst. 191 S. 8⁰. = Meyers kleine Handbücher. 15/16. Lw. 5.20 M.
Affricano, Tina, Il problema dell'arte infantile. Rom 1937, Palombi. IX, 128 S. mit 24 Taf. L. 15.—.
Busse, Hermann, Rhythmische Gestaltbildungen bei der Arbeit in der Gruppe. Leipzig, Akad. Verlagsanstalt. Aus: Archiv f. die gesamte Psychologie, Bd. 99, S. 213—259. (Jena, Naturwiss.-math. Diss. v. 20. Dez. 1937.)
Danilowicz, C., de, La genesi di alcuni motivi ornamentali dell'arte rustica. In: Lares. Organo del comitato nazionale italiano per le arti popolari. Anno VIII, fasc. 4.
Dieckmann, Werner, Die Tiefenwahrnehmung unter dem Gesichtspunkt der Integrationstypologie. In: Zeitschrift für Psychologie. 1. Abt., Bd. 143, S. 149—201.
Ehrenstein, Walter, Untersuchungen über Bewegungs- und Gestaltwahrnehmung. 5. Mitteilung: Versuche über Bewegungssehen ohne Dunkelpause. In: Zeitschrift für Psychologie. 1. Abt., Bd. 144, S. 261—270.

Eilks, Hans, Gestalttheorie, Gestaltpsychologie und Typologie. 2. Teil. Das Vorgestalterlebnis unter typologischem Gesichtspunkt. (Teil II einer Diss., Marburg.) In: Zeitschrift für Psychologie. 1. Abt., Bd. 143, S. 19—79.
Erismann, Th., Wahrnehmungslehre u. Scheinbewegung. I. Teil. Wesen u. Entstehung der Scheinbewegung, betrachtet u. erklärt im Lichte einer Wahrnehmungstheorie. In: Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. 100, S. 305—386.
Flachskampf, Ludwig, Spanische Gebärdensprache. (Köln, Phil. Diss. v. 19. Juli 1938.) Aus: Romanische Forschungen. Bd. 52, H. 2—3, S. 205—258.
Heberer, Gerhard, Die mitteldeutschen Schnurkeramiker. Halle, Gebauer-Schwetschke. 43 S., 16 Taf. 4°. 8.— M.
Hell, Franz Joseph, Physiologische u. musikalische Untersuchungen über die Singstimme der Kinder. (München, Med. Diss. v. 14. Jan. 1938.) Aus: Archiv für die gesamte Phonetik. Abt. 2: Archiv für Sprach- u. Stimmheilkunde. 39 S. 8°.
Laubenthal, Florin, Zur Pathologie des Raumerlebens unter besonderer Berücksichtigung des Sehraums. (Bonn, Med. Hab.-Schrift v. 28. Aug. 1937.) Aus: Zeitschr. für die gesamte Neurologie u. Psychiatrie. Bd. 162, H. 1 u. 2, S. 202—232. 8°. Berlin, J. Springer.
Mackintosh, Sir H., Early English figure pottery. London, Chapman. 10 sh. 6 d.
Murtfeld, Rudolf, Volkstümliches Erzählen in der Schule. In: Weltanschauung u. Schule. 2. Jg., S. 93—96.
Obst, Josef, Über graphischen Ausdruck u. graphische Sprache. Versuche mit Kindern. Seestadt Rostock, Adler. 60 S., 3 Taf., 8°. (Rostock, Phil. Diss. v. 4. April 1938.)

b) Kunst und Künste

Berthelot, René, Défense de la poésie chantée. In: La Revue Musicale. 19. Jg., nr. 186, Sept./Nov., S. 89—94.
Blechschmidt, Karl, Goethe in seinen Beziehungen zur Oper. 78 S. 8°. (Frankfurt, Phil. Diss. v. 7. Okt. 1937.)
Daffner, Hugo, Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen. Regensburg, Bosse. 80 S. kl. 8°. = Von dt. Musik. Bd. 21. 0.90 M.; geb. 1.80 M.
Dieck, Leonore, Die literaturgeschichtl. Stellung der Heimatkunst. 85 S. 8°. (München, Phil. Diss. v. 7. Juli 1938.)
Frehn, Paul, Der Einfluß der englischen Literatur auf Deutschlands Musiker u. Musik im 19. Jh. Düsseldorf, Nolte. V, 196 S. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 13. Dez. 1937.) 3.80 M.
Günther, Herbert, Künstlerische Doppelbegabungen. Mit 125 meist erstveröffentlichten Abb. nach Werken deutschsprachiger Künstler vom 16. bis ins 20. Jh. München, Heimeran. 163 S. 8°. Lw. 6.80 M.
Henschel, Hildegard, Das volkstümliche deutsche Tanzlied der neueren Zeit in seiner Beziehung zu Tanz und Musik. Berlin, Scherl. 102 S. 8°. (München, Phil. Diss. v. 6. Juli 1938.)
Jean-Roy, Dona Musique ou la musique dans l'œuvre de Paul Claudel. In: La Revue musicale. 19. Jg., nr. 181, Febr., S. 113—119.
Kelch, Werner, Theater im Spiegel der bildenden Kunst. Deutschland u. Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jhs. Mit 40 Abb. VIII, 166 S. 8°. = Schriften der Ges. f. Theatergesch. Bd. 51. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Juni 1938.)
Kopp, Werner, Die Bewegung in der Kunst. Zum 125. Geburtstag Richard Wagners am 22. Mai. In: Rhythmus. 16. Jg., H. 6, Juni, S. 125—132.
Lifar, Serge, La danse et la musique. In: La Revue musicale. 19. Jg., nr. 182, März, S. 173—186.
Maass, Harald, Über den Einfluß akustischer Rhythmen auf optische Bewegungsgestaltungen. (Diss. Jena.) In: Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. 100, S. 424—464.
Rothkirch, Wolfgang Graf von, Über die Beziehungen der darstellenden Künste zur Architektur im hohen Mittelalter. Teildruck. Vollständig u. d. T.: Architektur u. monumentale Darstellung im hohen M.A. (1100—1250). Leipzig, Seemann. 142 S. mit Abb. 4°. (Berlin, Phil. Hab.-Schr. v. 17. März 1938.) 10.— M.
Thöllden, Wilfried, Die Wirkungen der Schongauerstiche auf die deutsche Plastik um 1500. Dresden, Dittert. 79 S. 8°. (Berlin, Phil. Diss.) 2.40 M.
Ullmann, Stefan von, Synästhesien in den dichterischen Werken von Oscar Wilde. In: Englische Studien. 72. Bd., H. 2, April, S. 245—256.
Valle, Nicola, Il Tasso e la musica. Cagliari, 1937. 14 p. 16°.

Wittmann, Gertraud, Eichendorff im Liedschaffen der Gegenwart. Eine Betrachtung anläßlich Eichendorffs 150. Geburtstag. In: Die Musik. 30. Jg., H. 8, S. 517—523.

3. Zeitkünste

a) Tonkunst

Anheisser, Siegfried, Für den deutschen Mozart. Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts. Ein Vermächtnis an das deutsche Volk. Emsdetten, Lechte. XIII, 250, 8 S. gr. 8°. = Die Schaubühne. Bd. 26. 7.50 M.

Armando, Gualterio, Musik u. Musiker in Portugal. In: Die Musik. 30. Jg., H. 9, S. 598—603.

Balmer, Lucie, Orlando di Lassos Motetten. Eine stilgeschichtl. Studie. Bern u. Lpz., Haupt. 254 S. 8°. = Berner Veröff. zur Musikforschg. H. 11. 6.— M.

Bell, Michael, Music in Nazi Germany. In: The Musical Times. 79. Jg., Jan., S. 99—101.

Bernard, Robert, Les caractéristiques de la Musique Française. In: La Revue musicale. 19. Jg., nr. 181, Febr., S. 120—131.

Blessinger, Karl, Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgesch. des 19. Jhs. Berlin, B. Hahnefeld. 94 S. 8°. = Die kulturpolitische Reihe. 1.80 M.

Blume, Friedrich, Musik und Rasse. Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung. In: Die Musik. 30. Jg., H. 11, S. 736—748.

Bollert, Werner, Aufsätze zur Musikgeschichte. Bottrop, Postberg. 136 S. 8°. (Diss.)

Anton Bruckner. Wissenschaftl. und künstlerische Betrachtungen zu den Originalfassungen. Vorrede: Max Auer. Wien 1937, Internat. Bruckner-Ges. 52 S. 8°.

Chiereghin, Salvino, Storia della musica italiana dalle origini ai nostri giorni. Milano 1937, A. Vallardi. p. 125. 16°. L. 4. = Biblioteca di cultura. n. 174.

Clewing, Carl, Walthers erstes Preislied u. sein „Geheimnis". Ein Beitrag zur Entwicklungsgesch. von Wagners „Meistersingern". In: Die Musik. 30. Jg., H. 8, S. 505—514.

Clewing, Carl, Die Baseler Trommelkunst. Alte Soldatenrhythmen in heutiger Zeit. In: Die Musik. 30. Jg., H. 11, S. 721—729.

Conrad, Max, Lothar Kempter, Kapellmeister. 1844—1918. Zürich u. Lpz., Hug. 32 S. gr. 8°. 2.10 M.

Cortot, Alfred, Le cas Erik Satie. In: La Revue musicale. 19. Jg., nr. 183, April-Mai, S. 248—272.

Critelli, Filomena, Cenni sulla storia musicale italiana dalle origini sino al 600. Conferenza. Palermo, Vena. 24 p. 8°.

Danckert, Werner, Das europäische Volkslied. Mit 364 Notenbeisp. Berlin, B. Hahnefeld. VIII, 450 S. gr. 8°. 18.—; Lw. 20.— M.

Duft, Johannes, Bruder Klaus in der Musik. Beitrag zur Gesch. des deutschen Volks- u. Kirchenliedes der Schweiz. Kaltbrunn, Kühne. 51 S. 8°.

Federl, Ekkehard, Spätmittelalterliche Choralpflege in Würzburg u. in mainfränkischen Klöstern. St. Ottilien. VIII, 86 S. mit Noten. 4°. (Würzburg, Phil. Diss. v. 15. Okt. 1937.)

Feldmann, Fritz, Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Breslau, Trewendt u. Granier. X, 209 S. mit Abb. u. Noten, 31 S. Noten, 5 gez. Bl. 8°. (Breslau, Phil. Hab.-Schr. v. 10. Febr. 1938.) = Darstellungen u. Quellen zur schles. Geschichte. Bd. 37. 8.— M.

Fellerer, Karl Gustav, Musik in Haus, Schule und Heim. Olten, Verl. Walter. 66 S. gr. 8°. = Arbeiten aus dem heilpädag. Sem. der Univ. Freiburg, Schweiz. 6. Fr. 3.60.

Fischer, Kurt von, Griegs Harmonik u. die nordländische Folklore. Bern u. Lpz., Haupt. VIII, 194 S. gr. 8°. (Bern, Phil. Diss.) = Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung. H. 12. 4.80 M.

Gerber, Rudolf, Johannes Brahms. Potsdam, Athenaion. 128 S. 8°. = Unsterbliche Tonkunst. Lw. 3.30 M.

Gerigk, Herbert, Von der Einheit der deutschen Musik. In: Nationalsozialistische Monatshefte. 9. Jg., H. 100, Juli, S. 629—634.

Goerges, Horst, Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts. Studien über ein klangsymbolisches Problem u. seine musikalische Gestaltung durch Bach, Händel, Gluck u. Mozart. München, Salesian. Offizin. IV, 228 S. 8°. (Kiel, Phil. Diss. v. 27. Okt. 1937.) 5.— M.

Hartlaub, G. F., Die Musik im Generalbaßzeitalter u. ihr Verhältnis zum Barockstil. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch. 16. Jg., H. 2, S. 184—218.

Hausswald, Günter, Heinrich Marschner. Ein Meister der deutschen Oper. Dresden, Verl. Heimatwerk Sachsen. 80 S. 8°. 0.90 M.

Hoffmann, G., Stradivarius, l'enchanteur. Paris, Ed. des Gazettes. 30.— Fr.

Hommage à Maurice Ravel. La Revue musicale. Numéro spécial. Dez., 19. Jg.

Hübner, Herbert, Die Musik im Bismarck-Archipel. Musikethnologische Studien zur Kulturkreislehre u. Rassenforschung. Berlin, Hahnefeld. VI, 117 S., 29 Bl. Noten. gr. 8°. = Schriften zur Volksliedkunde u. Völkerkundlichen Musikwissenschaft. Bd. 1. 7.— M.

Ihlert, Heinz, Musik im Aufbruch. Berlin, Junker u. Dünnhaupt. 71 S. gr. 8°. 1.20 M.

Jaenike, Margrit, Von der Erkenntnis u. Darstellung der Lebendigkeit alter Musik. Zürich, Hug. 47 S. 8°. = Arte antica. 1.20 M.

Jungk, Klaus, Tonbildliches u. Tonsymbolisches in Mozarts Opern. Berlin, Triltsch u. Huther. 79 S. 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 5. Mai 1938.)

Kahl, Willi, Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert 1828—1928. Regensburg, Bosse. 264 S. gr. 8°. = Kölner Beiträge zur Musikforschg. 1. 6.— M.; geb. 8.— M.

Karstädt, Georg, Zur Geschichte des Zinken u. seiner Verwendung in der Musik des 16. u. 18. Jhs. Gekürzt. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. (Berlin, Phil. Diss. v. 20. Okt. 1937.) Aus: Archiv für Musikforschung, Jg. 2, H. 4, S. 385 bis 432, mit Abb. 4°.

Kellogg, King, Die Messen von Ludwig Daser (1525—1589). 67 S. mit Notenbeisp. Maschinenschr. (München, Phil. Diss. v. 19. März 1938.)

Kiwi, Edith, Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im 16. Jh. Satzlehre u. Genealogie der Kanzonetten. Würzburg, Triltsch. 100 S. 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 16. Dez. 1937.)

Klefisch, Walter, Arcadelt als Madrigalist. Ein Beitrag zur Gesch. der weltlichen Vokalmusik der Renaissance in Italien (Musica reservata). 127 S., 4 Notenbeil. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 20. Sept. 1938.)

Klusen, Ernst, Das Musikleben der Stadt Krefeld. Ein Beitrag zur musikalischen Landeskunde des Rheinlandes. Krefeld, Fürst. 101 S. gr. 8°. 2.50 M.

Knudsen, Knud Ludwig, Tonesum. Musikteoretisk Undersogelse af Akkorders Flertydighed og Enharmoni. Tonsumme. Musiktheoret. Untersuchung über die Mehrdeutigkeit u. die Enharmonie der Akkorde. Zusammenfassung auf Deutsch. Kopenhagen, Levin u. Munksgaard. 214 S. 4°. Kr. 13.50.

Köhler, Werner Eginhard, Beiträge zur Gesch. u. Lit. der Viola d'amore. Berlin, Funk. 95 S., 5 Bl. Abb. 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Juni 1938.)

Komma, Karl Michael, Johann Zach u. die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jhs. Kassel, Bärenreiter-Verl. 124 S. 4°. (Heidelberg, Phil. Diss.) = Studien zur Heidelberger Musikwissensch. Bd. 7. 5.— M.

Korte, Werner, Die Grundlagenkrisis der deutschen Musikwissenschaft. In: Die Musik. 30. Jg., H. 10, S. 668—674.

Küpper, Heinz, Musikleben in Schweden. In: Die Musik. 30. Jg., H. 7, S. 455—457.

Küpper, Heinz, Wilhelm Stenhammar, ein schwedischer Komponist. In: Die Musik. 30. Jg., H. 10, S. 661—664.

Kutz, Adalbert, Musikgeschichte u. Tonsystematik. Studien zur Musikgeschichte der Stadtkultur. 174 S. 8°. (Frankfurt, Phil. Diss. v. 8. Febr. 1938.) = Neue dt. Forschungen. Abt. Musikwiss. Bd. 7.

Lafite, Carl, Gesch. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1912—1937. Wien 1937, Selbstverlag der Ges. 125, 42 S. mit Abb. 4°.

Lange, Martin, Die Anfänge der Kantate. Dresden, Dittert. 115 S. 8°. (Lpz., Phil. Diss.) 2.40 M.

Lerch, Eugen, Vom Wesen des Satzes u. von der Bedeutung der Stimmführung für die Satzdefinition. In: Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. 100, S. 133—197.

Loschelder, Josef, Das Todesproblem in Verdis Opernschaffen. Köln, Petrarca-Haus. 100 S. 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 28. März 1938.) = Italienische Studien. 4. 3.60 M.

Moser, Max, Richard Wagner in der englischen Literatur des 19. Jhs. Bern, Francke. 118 S. gr. 8°. (Diss.) = Schweizer anglist. Arbeiten. 7. 4.50 M.

Moser, Hans Joachim, Kleine deutsche Musikgeschichte. Stuttgart, Cotta. XII, 332 S., gr. 8°. 6.30 M.; Lw. 9.— M.

Müller-Blattau, Josef, Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst. Berlin, Widukind-Verl. 114 S. 8°. = Deutsches Ahnenerbe. Abt. 2, Bd. 12. 2.85 M.

Müller, Wilhelm, Geschichtliche Entwicklung der Musikpflege in Soest. Emsdetten, Lechte. VI, 163 S., 4 Bl. Abb. (Marburg, Phil. Diss.) = Zeitschrift des Vereins für die Gesch. von Soest u. d. Börde. H. 56. 4.— M.

Munter, Friedrich, Zu Felix von Weingartners Beethoven-Bearbeitungen. In: Neues Beethoven-Jahrbuch. 8. Jg., S. 178—183.

Neumann, Werner, J. S. Bachs Chorfuge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs. Borna-Lpz., Noske. 110 S., 30 Taf. gr. 8°. (Lpz., Phil. Diss. v. 1. Juli 1938.) = Schriftenreihe des staatl. Instituts f. dt. Musikforschung. H. 4. 6.— M.

Ninno, Alfredo De, Trattato di contrappunto. Napoli, De Marino. XX, 174 p. 8°. L. 45.

Osthoff, Helmuth, Die Niederländer und das deutsche Lied (1400—1640). Mit Notenbeispielen, einem Gesamtverzeichnis der v. niederländ. Musikern komp. Lieder, Liedmotetten u. Instrumentalsätze mit hochdeutschen Texten bzw. Textmarken u. einem Anhang v. 22 mehrstimmigen Liedern. 609 S. 8°. (Berlin, Phil. Hab.-Schr.) = Neue deutsche Forschungen. Bd. 197 der Gesamtreihe. 18.— M.

Ottich, Maria, Die Bedeutung des Ornaments im Schaffen Friedrich Chopins. Berlin, Funk. 71 S., 5 Bl. Noten. 8°. (Berlin, Phil. Diss.) 2.50 M.

Otto, Irmgard, Deutsche Musikanschauung im 17. Jh. Berlin, Hayn. 182 S. 8°. (Berlin, Phil. Diss. vom 15. Dez. 1937.)

Pallmann, Gerhard, Shanties und Seemannslieder. In: Die Musik; 30. Jg., H. 9, S. 577—590.

Petsch, Robert, Tristan u. Isolde. Eine Einf. in Richard Wagners musikal. Tragödie. Vortrag. Hamburg, Riegel. 14 S. 8°. 0.75 M.

Pudelko, Walther, Zur Frage des Weihnachtsliedes. In: Die Musik. 31. Jg., H. 3, Dez., S. 145—157.

Reitter, Lumir, Doppelchortechnik bei Heinrich Schütz. Derendingen 1937, Habegger. IV, 175 S. 8°. (Zürich, Phil. I Sekt. Diss.)

Rentzow, Hans, Die mecklenburgischen Liederkomponisten des 18. Jhs. Berlin, Triltsch u. Huther. 178 S., 8 S. Notenbeisp. 8°. (Rostock, Phil. Diss. v. 12. Juli 1938.) = Niederdt. Musik. H. 2.

Sabatini, Guglielmo, Otello. Nel cinquantenario del capolavoro di G. Verdi. Catanzaro 1937. 27 p. 8°. L. 3.50.

Sandberger, Adolf, Festrede, gehalten anläßlich der Eröffnung des Augsburger Mozarthauses am 27. Juni 1937. In: Neues Beethoven-Jahrbuch. 8. Jg., S. 5—12.

Santos, Júlio Eduardo dos, A polifonia clássica portuguesa. Lissabon 1937.

Schenk, Erich, Beethovens „Erste" — eine B-A-C-H-Symphonie. In: Neues Beethoven-Jahrbuch. 8. Jg., S. 162—172.

Schmidt-Görg, Joseph, Nicolas Gombert, Kapellmeister Kaiser Karls V. Leben u. Werk. Bonn, Röhrscheid. XIV, 407 S., 67 S. Noten. gr. 8°. 22.— M.

Schmidts, Ludwig, Die Musikkultur in Rumänien. In: Die Musik. 31. Jg., H. 1, Okt., S. 11—23.

Schmieder, Wolfgang, Das Archiv des Hauses Breitkopf u. Härtel. Seine Geschichte, Struktur u. Bedeutg. Lpz. 8 S. kl. °. Aus: Allg. Musikzeitung. Jg. 65. Nr. 8.

Schole, Heinrich, Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz". In: Die Musik 30. Jg., H. 8, S. 528—535.

Schreiber, Ottmar, Orchester u. Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 u. 1850. Berlin, Triltsch u. Huther. 322 S. 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 16. Febr. 1938.) = Neue deutsche Forschungen. Bd. 177 der Gesamtreihe.
Schünemann, Georg, Carl Friedrich Zelter. Der Mensch u. sein Werk. Berlin. 100 S., 6 Bl. Facs. gr. 8°.
Schwanbeck, Günter, Die dramatische Chorkantate der Romantik in Deutschland. Düsseldorf, Nolte. 72 S., 10 Bl. Noten. 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 26. Okt. 1938.)
Schweiger, Hertha, Abbé G. J. Vogler's Orgellehre. Ein Beitrag zur Klanggeschichte der frühromantischen Orgel. 59 S. 8°. (Freiburg i. Br., Phil. Diss. v. 18. Mai 1938.)
Schweizer, Gottfried, Das Kunstleben Estlands. In: Die Musik. 31. Jg., H. 3, Dez., S. 183—188.
Senn, Walter, Ein unbekanntes Messefragment W. A. Mozarts? In: Neues Beethoven-Jahrbuch. 8. Jg., S. 13—52.
Socher, Otto, 700 Jahre Dresdner Kreuzchor. Ein Abriß seiner Geschichte. Dresden 1937. 83 S. mit Abb. gr. 8°.
Stephenson, Kurt, Andreas Romberg. Ein Beitrag zur hamburg. Musikgeschichte. 204 S. 8°. (Freiburg i. Br., Phil. Hab.-Schr. v. April 1937.) = Veröff. des Vereins für Hamburgische Gesch. Bd. 11. 4.80 M.
Tiby, Ottavio, La musica bizantina. Teoria e storia Mailand, Bocca. VIII, 213 S. mit 8 Taf. L. 36.—.
Truslit, Alexander, Gestaltung u. Bewegung in der Musik. Ein tönendes Buch vom musikalischen Vortrag u. seinem bewegungserlebten Gestalten und Hören. Berlin, Vieweg. 221 S. mit Abb., 3 Schallplatten. Pp. 28.— M.
Unger, Max, Zur Entstehungs- u. Aufführungsgeschichte von Beethovens Oper „Leonore". In: Zeitschrift für Musik. 105. Jg., H. 2, Febr. S. 130—139.
Valentin, Erich, Richard Wagner, Sinndeutung von Zeit u. Werk. Regensburg, Gustav Bosse. 286 S.
Wetzler, Hermann Hanns, Wege zur Musik. Zürich, Leipzig, Niehans. 186 S. gr. 8°. Lw. 4.80 M.
Weidemann, Alfred, Der Trugschluß bei Richard Wagner. In: Die Musik. 30. Jg., H. 9, S. 603—609.
Wünsch, Walther, Südslawische Volksmusik als Ausdruck südslawischer Volksgeschichte. In: Die Musik. 30. Jg., H. 7, S. 450—455.
Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej (Publications de Musique Ancienne Polonaise), hrsg. v. Adolf Chybinski. Bd. 17. Warschau.
Ziebler, Karl, Neues Gemeinschaftsmusizieren in der höheren Schule. In: Weltanschauung und Schule. 2. Jg., S. 451—456.

b) Bühnenkunst

Audisio, Adolfo, Trattato teorico pratico d'arte drammatica. Brescia, G. Vannini. 282 p. 8°. L. 10.
Badenhausen, Rolf, Die Bildbestände der Theatersammlung Louis Schneider im Museum der Preußischen Staatstheater in Berlin. Systematischer Katalog. XVI, 232 S., 1 Titelb. 8°. = Schriften der Ges. für Theatergesch. Bd. 50.
Braun, Hanns, Vor den Kulissen. In mehr als 20 Kap. München, Heimeran. 179 S. 8°. Lw. 4.50 M.
Breyer, Blanka, Das deutsche Theater in Zagreb, 1780—1840. Mit bes. Berücksichtigung des dramatischen Repertoires. Zagreb, Kugli. 136 S. 8°. (Zagreb, Phil. Diss.) 3.—.
Das deutsche Bühnenbild, 1933—1936. Mit einem Vorwort des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels. Hrsg. u. eingel. vom Reichsbühnenbildner Benno von Arent. Berlin, Preiss. 6 Bl., 100 Taf. 4°. Lw. 35.— M.
Burris-Meyer, H., and E. C. Cole, Scenery for the theatre, Boston, Little, Brown. 10.—.
Ciotti, Ignazio, La vita artistica del Teatro Massimo di Palermo, 1897 bis 1937. Palermo, Vena. 176 p. 8°.
Della Corte, Andrea, Tre secoli di opera italiana. Turin, Azione. 79 p. 16°.
Emmel, Felix, Theater aus deutschem Wesen. Berlin 1937, Stilke.
Flexner, E., American playwrights, 1918—1938. New York, Simon & Schuster.

Hartmann, Rudolf, Das Problem der Freilichtbühne. Vom Freilichttheater zum Freilichtspiel. Dortmund u. Berlin, Volkschaft-Verl. 47 S. 8°. 1.50 M.

Jacob, Martin, Kölner Theater im 18. Jh. bis zum Ende der Reichsstädtischen Zeit (1700—1794). Emsdetten, Lechte. 272 S., 11 Taf. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 17. Mai 1938.) = Die Schaubühne. Bd. 21. 6.— M.

Kersting, Kurt, Wirkende Kräfte in der Theaterkritik des ausgehenden 18. Jhs. Berlin, Elsner. XIX, 143 S. gr. 8°. (Greifswald, Phil. Diss.) = Theater u. Drama. Bd. 8. 6.— M.

Kindermann, Heinz, Die commedia dell'arte u. das deutsche Volkstheater. Vortrag. Lpz., Heinrich Keller. 35 S. 8°. 0.80 M.

Klemm, Walther, Benediktinisches Barocktheater in Südbayern, insbes. des Reichsstiftes Ottobeuren. (München, Phil. Diss. v. 25. Mai 1938.) Aus: Studien u. Mitteilungen zur Gesch. des Benediktinerordens u. seiner Zweige. Bd. 54 u. 55. S. 95—252, 2 Bl. Abb. 8°.

Kuffner, Liselotte, Erwin Guido Kolbenheyers „Dritte Bühne". Würzburg, Triltsch. Schriftenreihe „Das Nationaltheater", Bd. 1.

Kummer, Gottfried, Beiträge zur Gesch. des Züricher Aktientheaters. 1843 bis 1890. Zürich, Leemann. 134 S. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.) 2.40 M.

Melchers, Paul, Kulturgeschichtl. Studien zu den mittelengl. Mysterienspielen. Würzburg, Triltsch. III, 56 S. 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 24. Mai 1938.) 2.80 M.

Netzle, Hans, Das süddeutsche Wander-Marionettentheater. München, Neuer Filser-Verl. 169 S.. 10 Bl. Abb. gr. 8°. 4.80 M.

O'Casey, Sean, The Flying Wasp. London 1937, Macmillan and Co. XIII, 201 S. 6 s.

Pirchan, Emil, Bühnenbrevier. Theatergeschichten, Kulissengeheimnisse, Kunstkuriosa aus allen Zeiten u. Zonen. Mit 200 Abb. Wien, Lpz., Olten, Frick. 276 S. 8°. Lw. 6.— M.

Preskil, Friedrich, Der Theaterkritiker Friedrich Wilhelm Gubitz (1786 bis 1870). Berlin, Elsner. 101 S. gr. 8°. (Berlin, Phil. Diss.) = Theater u. Drama. Bd. 9. 3.— M.

Reiche, Erwin, Siebzehn Kapitel von Schauspielern u. vom Theater. Bern, Francke. 62 S. 8°. 1.20 M.

Sasse, Hannah, Friederike Caroline Neuber. Versuch einer Neuwertung. Endingen-Kaiserstuhl, Wild. 185 S., 1 Taf. 8°. (Freiburg i. Br., Phil. Diss. v. 1. Aug. 1937.)

Schlösser, Rainer, Der deutsche Shakespeare. Ein Beitrag zur Bochumer Shakespeare-Woche. In: Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 74 (N. F. Bd. 15), S. 20—30.

Schloßmacher, Stephan Johann, Das deutsche Drama im amerikanischen College- u. Universitätstheater. Emsdetten, Lechte. XI, 194 S. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 1. Febr. 1938.) = Die Schaubühne. Bd. 15. 9.— M.

Schramm, Karl, Hebbels Agnes Bernauer auf der deutschen Bühne. Köln, Vereinsdruckerei. 180 S. (Frankfurt, Phil. Diss. v. 8. März 1937.)

Schulze, Walter, Die Quellen der Hamburger Oper (1678—1738). Eine bibliographisch-statist. Studie zur Gesch. der ersten stehenden deutschen Oper. Hamburg, Oldenburg, Stalling. X, 170 S. 4°. (Hamburg, Phil. Diss.) = Mitteilungen aus der Bibl. der Hansestadt Hamburg. 6.— M.; Lw. 8.— M.

Schumacher, Erich, Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne. Emsdetten, Lechte. 295 S. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 20. Aug. 1938.) = Die Schaubühne. Bd. 22.

Schweinshaupt, Georg, Shakespeares Dramatik in ihrer gehaltlichen u. formalen Umwandlung auf dem österreichischen Theater des 18. Jhs. 120 S. 8°. (Königsberg, Phil. Diss. v. 5. Juli 1938.)

Siegel, Harro, Technik des Marionettenspiels. Stuttgart u. Berlin 1937, Kohlhammer. 32 S. mit Abb. kl. 8°. = Beihefte der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm. F. 152.

Simon, Antonia Katharina Henriette, Comicae tabellae. Emsdetten, Lechte. 223 S., 6 Bl. Abb. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 25. Juni 1938.) = Die Schaubühne. Bd. 25.

Skopnik, Günter, Niederländische Bühnenformen des 16. Jhs. In: Dichtung u. Volkstum. Euphorion N. F., Bd. 39, S. 411—426.

Stahl, Ernst Leopold, Shakespeare-Gestaltung auf dem englischen Theater im 19. Jh. In: Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 74 (N. F. Bd. 15), S. 82—100.

Stauder, Wilhelm, Johann André. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels. Teildruck. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 44 S. 4⁰. (Frankfurt, Phil. Diss. v. 22. Okt. 1936.) Aus: Archiv für Musikforschung. Jg. 1, H. 3.
Steigleder, Paul, Das Spiel vom Antichrist. Eine geistesgeschichtl. Untersuchung. Würzburg, Triltsch. 79 S. 8⁰. (Bonn, Phil. Diss. v. 16. Aug. 1938.) = Bonner Beiträge zur dt. Philologie. H. 6. 2.50 M.
Stoephasius, Renata von, Die Gestalt des Pilatus in den mittelalterlichen Passionsspielen. Würzburg, Triltsch. 108 S. 8⁰. (Berlin, Phil. Diss. v. 16. Febr. 1938.) 3.60 M.
Stroedel, Wolfgang, Shakespeare-Pflege auf der deutschen Bühne vom Ende des Weltkriegs bis zur Gegenwart. Weimar, Böhlau. X, 97 S. 8⁰. (Erlangen, Phil. Diss. v. 26. Sept. 1938.) = Schriften der dt. Shakespeare-Ges.
Thielscher, Guido, Erinnerungen eines alten Komödianten. Erlebtes u. Erspieltes. Mit einem Geleitwort von Hans Hinkel. Berlin, Landsmann-Verl. 302 S. 8⁰. Lw. 4.80 M.
Toelle, Max, Arnstädter Theater im Wandel der Zeiten. Eine theatergeschichtl. Studie. Arnstadt. 61 S. mit Abb., 1 Taf. 8⁰.
Valentin, Erich, Ein Vorläufer Richard Wagners. Karl Julius Webers Anschauungen über das Theater. In: Zeitschrift für Musik. 105. Jg., H. 5, Mai, S. 501—504.
Wiessner, Georg Gustav, Deutsches Theater als Darstellung deutschen Wesens. Lpz., Bibliograph. Inst. 60 S. mit Abb. kl. 8⁰. Pp. 0.90 M.

c) Rundfunk

Reinhardt, Christel, Der Jugendfunk. Sein Aufbau u. seine Aufgaben unter besonderer Berücksichtigung seines publizist. Wirkungsstrebens. Würzburg, Triltsch. X, 130 S. 8⁰. (München, Phil. Diss. v. 3. Jan. 1938.) = Zeitung u. Leben. Bd. 48.
Schlenger, Kurt, Die künstlerische Gestaltung im Rundfunk. In: Die Musik. 30. Jg., H. 5, Febr., S. 294—299.
Vaessen, Kurt, Daten aus der Entwicklung des Rundfunks. Mit Vergleichszahlen aus der Gesch. des Films, der Presse u. des Verkehrswesens. Würzburg, Triltsch. 58 S. gr. 8⁰. (München, Phil. Diss.) = Zeitung u. Leben. Bd. 50. 2.50 M.

d) Film

Bub, Gertraude, Der deutsche Film im Weltkrieg u. sein publizistischer Einsatz. Quakenbrück, Trute. IV, 125 S., 6 Bl. Taf. 8⁰. (Berlin, Phil. Diss. v. 26. Okt. 1938.)
Götz, Karl August, Der Film als journalistisches Phänomen. Düsseldorf, Nolte. XII, 195 S. 8⁰. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 27. Dez. 1937.) 3.80 M.
Mamdapurkar, Gopal, Versuche über die räumliche Wirkung ebener Bilder. Mit besonderer Berücksichtigung des Films. In: Zeitschrift für Psychologie. 1. Abt., Bd. 144, S. 273—354.
Möhl, Walter, Die Konzentration im deutschen Filmtheatergewerbe. Berlin, Zentraldruckerei. 111 S. 8⁰. (Berlin, Rechts- u. staatswiss. Diss. v. 13. Nov. 1937.)
Rehlinger, Bruno, Der Begriff Filmisch. Emsdetten, Lechte. 114 S. 8⁰. (Bonn, Phil. Diss. v. 8. Febr. 1938.) = Die Schaubühne. Bd. 18. 4.50 M.
Tichelli, K., Wege zum erfolgreichen Tonfilm. Beobachtungen u. Anregungen eines Kinodirektors. Brig (Schweiz) 1937. 60 S. 8⁰.
Trenker, Luis, Hinter den Kulissen der Filmregie. München, Bruckmann. 20 S. Abb., 5 Bl. 8⁰. = Deutsche Meisteraufnahmen. 12. 0.85 M.
Zierold, Kurt, Wesen u. Werden des Unterrichtsfilms in Deutschland. 36 S. 8⁰. Aus: Film u. Bild in Wissenschaft, Erziehg. u. Volksbildung. H. 10 u. 11. 1938.

e) Tanz

Bitterhof, Erich, Bewegung und Ornament im alten Tanz Nordischer Haltung. In: Volk u. Rasse, 13. Jg., S. 351—357.
Brunner-Traut, Emma, Der Tanz im alten Ägypten. Nach bildl. u. inschriftl. Zeugnissen. Glückstadt, Hamburg, N. Y., Augustin. 91 S. mit Abb. 4⁰. (München, Phil. Diss. v. 27. Juni 1938.) = Ägyptologische Forschungen. H. 6. 12.— M.

Burchenal, E., Folk-dances of Germany. New York, G. Schirmer. 2.—.
Divoire, Fernand, Avenir du ballet? In: La Revue musicale. 19. Jg., nr. 182, März, S. 201—206.
Junk, Victor, Die taktwechselnden Volkstänze. Deutsches oder tschechisches Kulturgut? Lpz., Kistner u. Siegel. XVI, 144 S. 4°. = Schriftenreihe des Staatl. Inst. f. dt. Musikforschung. 3. 6.— M.
Kreutzberg, Harald, . . . über mich selbst. Detmold, Hammann. 24 S., 16 Bl. Abb. 8°. 1.25 M.
Lannes, Roger, Poésie de la danse. In: La Revue musicale. 19. Jg., nr. 182, S. 191—197, März.
Michaut, Pierre, Souvenir de Diaghilew. In: La Revue musicale. 19. Jg., nr. 182, März, S. 161—172.
Panzer, Marianne, Tanz und Recht. 148 S. 8°. (Heidelberg, Jur. Diss. v. 31. Jan. 1938.) = Deutsche Forschungen. Bd. 32. Frankfurt, Diesterweg.
Vieregg, Artur, Der Tanz auf dem Eise. Mit 8 Zeichnungen u. 8 Bildern. Berlin, Limpert. 40 S. 8°. 1.50 M.
Vietta, Egon, Der Tanz. Eine kleine Metaphysik. Mit Zeichnungen v. Alfredo Bortoluzzi. Frankfurt, Societäts-Verl. 204 S. 8°. Lw. 4.80 M.

---

Der Schluß des Schriftenverzeichnisses für 1938 erscheint im 1. Heft des 34. Bandes dieser Zeitschrift.

Verantwortlich für den Textteil: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin, für den Anzeigenteil: Walther Thassilo Schmidt, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.